

Jacques Rancière La fábula cinematográfica Reflexiones sobre la ficción en el cine

Una niña y su asesino frente a un escaparate, una silueta negra descendiendo las escaleras, la falda arrancada de una campesina soviética, una mujer que corre ante las balas: estas imágenes —firmadas por Lang, Murnau, Eisenstein o Rossellini— singularizan el cine y esconden sus paradojas. Un arte es siempre, al mismo tiempo, una idea y un sueño del arte. La identidad entre voluntad artística y mirada impasible ya había sido concebida por la filosofía y ensayada, a su modo, por la novela y el teatro. El cine viene a colmar esa espera, a costa, sin embargo, de contradecirla. En los años veinte fue considerado como un nuevo lenguaje de las ideas, finalmente sensibles, que abolía el viejo arte de las historias y los personajes. Pero también iba a restaurar las intrigas, los tipos y los géneros que la literatura y la pintura habían hecho saltar por los aires.

Jacques Rancière analiza las formas de ese conflicto entre dos poéticas que es el alma del cine. Entre el sueño de Jean Epstein y la enciclopedia desencantada de Jean-Luc Godard, entre el adiós al teatro y el encuentro con la televisión, adentrándose en el Oeste tras el rastro de James Stewart o en el país de los conceptos en pos de Gilles Deleuze, el autor muestra cómo la fábula cinematográfica es siempre una fábula contrariada. Por eso disuelve las fronteras entre el documento y la ficción. Sueño del siglo XIX, esa fábula nos explica la historia del siglo XX.

Jacques Rancière

La fábula cinematográfica

Reflexiones sobre la ficción en el cine

ePub r1.0
Titivilus 09.03.15

Título original: *La Fable cinématographique*
Jacques Rancière, 2001
Traducción: Carles Roche
Diseño de cubierta: Mario Eskenazi

Editor digital: Titivilus
ePub base r1.2

Prólogo.

Una fábula contrariada

«En general, el cine traduce mal la anécdota. Y en él la “acción dramática” es un contrasentido. El drama que actúa está ya resuelto a medias y se desliza por la pendiente curativa de la crisis. La verdadera tragedia está en suspenso. Amenaza a todos los rostros. Está en el visillo de la ventana y en el cerrojo de la puerta. Cada gola de tinta puede hacerla florecer en la punta de la estilográfica. Se disuelve en el vaso de agua. Toda la habitación se satura de drama en todas sus fases. El cigarro puro humea como una amenaza sobre la garganta del cenicero. Polvo de traición. La alfombra despliega unos emponzoñados arabescos y tiemblan los brazos del sillón. El sufrimiento está ahora en sobrefusión. Espera. Aún no se ve nada, pero el cristal trágico que creará el bloque del drama ha caído en algún lugar. Su onda avanza. Círculos concéntricos. Corre de relé en relé. Segundos.

»Suena el teléfono. Todo está perdido.

»Entonces, hasta ese punto le interesa a usted saber si se casan al final. Pero ES QUE NO HAY películas que acaben mal, y uno entra en la felicidad siguiendo el horario previsto.

»El cine es verdad. Una historia es una mentira.»[1]

Estas líneas de Jean Epstein ponen de relieve el problema planteado por la noción de fábula cinematográfica. Escritas en 1921 por un joven de veinticuatro años, dan la bienvenida bajo el título de *Bonjour cinéma* a la revolución artística de la que, según él, el cine es portador. Sin embargo, los términos con los que Jean Epstein sintetiza esa revolución parecen invalidar el propósito mismo del libro: el cine es al arte de las historias lo que la verdad a la mentira. Con ello no sólo está diciendo adiós a la infantil espera del desenlace del cuento, con su boda y sus muchos hijos, sino a la «fábula» en sentido aristotélico, a la orquestación de acciones necesarias o verosímiles que, mediante la ordenada construcción del nudo y el desenlace, permite que los personajes pasen de la felicidad a la infelicidad o de la infelicidad a la felicidad. Esta lógica de las acciones ordenadas definía no sólo el poema trágico, sino la idea misma de expresividad del arte. Pero este joven nos dice que esa lógica es

ilógica. Que contradice a la vida que aspira a imitar. La vida no conoce historias. No conoce acciones orientadas hacia un fin concreto, sólo situaciones abiertas en todas direcciones. No conoce progresiones dramáticas, sólo un movimiento largo, continuo, constituido por infinidad de micro-movimientos. Finalmente, esa verdad de la vida ha encontrado el arte capaz de explicarla: el arte donde la inteligencia que inventa reveses de la fortuna y voluntades en conflicto se somete a otra inteligencia, la inteligencia de la máquina que no quiere nada ni construye historias sino que registra esa infinidad de movimientos que hace a un drama cien veces más intenso que cualquier revés dramático de la fortuna. En el principio del cine se encuentra un artista «escrupulosamente honesto», un artista que ni engaña ni puede engañar, pues no hace otra cosa que registrar. Ese registro, sin embargo, ya no es esa reproducción idéntica de las cosas que Baudelaire consideraba la negación de la invención artística. El automatismo cinematográfico dirime la querella entre el arte y la técnica al modificar el propio estatuto de lo «real». No reproduce las cosas tal y como se ofrecen a la mirada. Las registra tal y como el ojo humano no las ve, tal y como se presentan al ser, en estado de ondas y vibraciones, antes de ser cualificadas como objetos, personas o acontecimientos identificables por sus propiedades descriptivas y narrativas.

Por esta razón, el arte de las imágenes en movimiento se encuentra en condiciones de invertir la vieja jerarquía aristotélica, que privilegiaba el *muthos* —la racionalidad de la trama— y desvalorizaba el *opsis*, el efecto sensible del espectáculo. No es sólo que el arte de lo visible se haya anexado, merced al movimiento, la capacidad de relatar. Ni tampoco que una técnica de la visibilidad haya sustituido al arte de imitar las formas visibles. Es el acceso abierto a una verdad interior de lo sensible, que resuelve las querellas de prioridad entre las artes y los sentidos porque antes que nada resuelve la gran querella entre el pensamiento y lo sensible. Si el cine revoca el viejo orden mimético, es porque resuelve la cuestión de la *mimesis* en su raíz: la denuncia platónica de las imágenes, la oposición entre la copia sensible y el modelo inteligible. Epstein nos dice que lo que ve y transcribe el ojo mecánico es una materia equivalente al espíritu, una inmaterial materia sensible hecha de ondas y corpúsculos. Esa materia elimina cualquier oposición entre las engañosas apariencias y la realidad sustancial. El ojo y la mano que pugnan por reproducir el espectáculo del mundo, el drama que explora los resortes secretos del alma, pertenecen al arte del pasado porque pertenecen a la ciencia del pasado. La escritura del movimiento mediante la luz reduce la materia de ficción a la materia sensible. Reduce la negrura de las traiciones, la ponzoña de los crímenes o la angustia de los melodramas a la suspensión de las motas de polvo, al humo de un cigarro o a los arabescos de una alfombra. Y reduce estos últimos a los movimientos íntimos de una materia inmaterial. Ése es el nuevo drama que ha encontrado con el cine a su artista. El pensamiento y las cosas, el exterior y el interior quedan atrapados en una misma textura, indistintamente sensible c inteligible. En la frente queda inscrito el

pensamiento «con pinceladas de amperios» y el amor de la pantalla «contiene lo que ningún amor había contenido hasta ahora: su parte justa de ultravioleta».[2]

Es obvio que esta visión pertenece a un tiempo distinto del nuestro. Varias son, sin embargo, las maneras que tenernos de medir esa distancia. La primera es nostálgica. Consiste en comprobar que, si dejamos a un lado la fortaleza incombustible del cine experimental, la realidad del cine lleva mucho tiempo traicionando la hermosa esperanza de una escritura lumínica, oponiendo la presencia íntima de las cosas a unas fábulas y personajes de antaño. El joven arte cinematográfico no sólo ha renovado el viejo arte de las historias, sino que se ha convenido en su guardián más fiel. No sólo empleó sus poderes visuales y sus medios experimentales para ilustrar viejas historias de conflictos de intereses y desventuras amorosas: las puso al servicio de una restauración de todo el orden representativo postergado por la literatura, la pintura y el teatro. Restauró tramas y personajes típicos, códigos expresivos y viejos resortes del *pathos*, e incluso la estricta división entre géneros. La nostalgia culpabiliza entonces a la involución del cine, atribuida a dos fenómenos: la ruptura del sonoro, que dio al traste con las tentativas de crear una lengua de las imágenes; la industria hollywoodiense, que confinó a los creadores cinematográficos en el papel de ilustradores de guiones fundamentados, en aras de la rentabilidad comercial, en la estandarización de las tramas y la identificación con los personajes.

La segunda manera es condescendiente. Nos dice que, sin duda, hoy andamos muy lejos de ese sueño. Pero sólo porque ese sueño no era más que una utopía sin sustancia. Era sincrónico con la gran utopía del momento, con el sueño estético, científico y político de un mundo nuevo, donde todo el lastre material e histórico iba a disgregarse en el reino de la energía luminosa. Desde la década de 1890 a la de 1920, esa utopía paracientífica de la materia disuelta en energía inspiró tanto las ensoñaciones simbolistas del poema inmaterial como la empresa soviética de construcción de un nuevo mundo social. Bajo el pretexto de definir la esencia de un arte partiendo de su dispositivo técnico, Jean Epstein se limitó a damos su particular versión del gran poema de la energía cantado e ilustrado por su época de mil maneras: en manifiestos simbolistas como el de Canudo y futuristas como el de Marinetti; en los poemas simultaneístas de Apollinaire y Cendrars a mayor gloria de la TSH, o en los poemas de la lengua transmental de Klebnikov; en los dinamismos de bailes populares como los de Severini y en los dinamismos de círculos cromáticos como el de Delaunay; en el cine-ojo de Vertov, la escenografía de Appia o la danza luminosa de Loïe Fuller… Hechizado por esa utopía del nuevo mundo eléctrico, Epstein escribiría su poema del pensamiento impreso con pin celadas de amperios y del amor con su justa parte de ultravioleta. Celebró un arte que ya no existe, por la sencilla razón de que nunca existió. No es el nuestro, pero tampoco fue el suyo, ni el que anunciaban las salas de su tiempo ni el que él mismo hizo… y donde también contó historias de amores desgraciados y otros desengaños sentimentales a la antigua.

Cantó un arte que sólo existía en su cabeza, un cine que era sólo una idea en las cabezas de unos pocos.

No es seguro que la condescendencia resulte más instructiva que la nostalgia. ¿En qué consiste exactamente esa realidad simple del arte cinematográfico a la que nos remite? ¿Cómo se establece el vínculo entre un dispositivo técnico de producción de imágenes visibles y un modo de contar historias? No han faltado los historiadores deseosos de aposentar el arte de las imágenes en movimiento en la sólida base de sus medios específicos. Pero tanto los medios de la máquina analógica de ayer como los de la máquina digital de hoy han demostrado idéntica aptitud para filmar por igual desventuras amorosas y danzas de formas abstractas. La relación entre un dispositivo técnico y determinado tipo de fábula sólo puede plantearse en nombre de una idea del arte. *Cine,* al igual que *pintura* o *literatura,* es algo más que el nombre de un arte cuyos procedimientos pueden deducirse de la materia y del dispositivo técnico que lo caracterizan. Como ellos, es un nombre del arte, cuyo significado trasciende las fronteras de las artes. Para entenderlo, quizá debamos releer esas líneas de *Bonjour cinéma* y meditar la concepción del arte que de ellas se desprende. A la vieja «acción dramática», Epstein opone la «verdadera tragedia», que es la «tragedia en suspenso». Pero ese tema de la tragedia en suspenso no se reduce a la idea de la máquina automática que inscribe en la película el rostro íntimo de las cosas. El poder del automatismo de la máquina es de muy distinta índole: es una dialéctica activa donde una tragedia contamina a otra: la amenaza del cigarro, la traición del polvo o la toxicidad de la alfombra afectan a los encadenamientos narrativos y expresivos tradicionales de la espera, la violencia y el temor. En suma, el texto de Epstein opera un trabajo de desfiguración. Compone una película con los elementos de otra. Y en realidad no nos está describiendo una película experimental —real o imaginaria— realizada con el propósito expreso de demostrar los poderes del cine. Como descubriremos poco después, se trata de una película tomada de otra, un melodrama de Thomas Harper Ince titulado *The Honour of His House* e interpretado por un actor fetiche de la época, Sessue Hayakawa. La fábula —teórica y política— que nos explica el poder original del cine proviene del cuerpo de otra fábula cuyos aspectos narrativos tradicionales han sido eliminados por Epstein a fin de componer una dramaturgia distinta, un sistema distinto de esperas, de acciones y de estados.

De este modo, la unidad-cine se desdobla ejemplarmente. Jean Epstein celebra un arte que devuelve a una unidad primordial la dualidad de la vida y de las ficciones, del arte y de la ciencia, de lo sensible y de lo inteligible. Pero esa esencia pura del cine sólo puede construirse tomando, a partir del melodrama filmado, la acción de un cine «puro». Y esa forma de construir una fábula a partir de otra ya no es en absoluto una idea del pasado: es un elemento constitutivo del cine como experiencia, como arte y como idea del arte. Pero también es un elemento que inscribe el cine en una continuidad contradictoria con todo un régimen del arte. Hacer una película partiendo del cuerpo de otra es algo que no han dejado de hacer, desde Jean Epstein hasta

nuestros días, los tres personajes que el cine pone en contacto: los cineastas que «ponen en escena» guiones en los que pueden no haber tomado parte, los espectadores cuyo cine está hecho de recuerdos mezclados, y los críticos y cinéfilos que componen una obra de formas plásticas puras partiendo del corpus de una ficción comercial. También lo hicieron los autores de las dos grandes sumas que han aspirado a resumir los poderes del cine: los dos volúmenes de *Estudios sobre cine* de Deleuze y los ocho episodios de las *Histoire(s) du cinema* de Godard. Los dos constituyen una ontología del cine argumentada a partir de unas muestras tomadas del conjunto del *corpus* del arte cinematográfico. Godard sostiene una teoría de la imagen-icono, y la argumenta con planos plásticos puros tomados de las funcionales imágenes que vehiculan los enigmas y los afectos de las ficciones hitchcockianas. Deleuze nos presenta una ontología donde las imágenes del cine son dos cosas en una: son las cosas mismas, los acontecimientos íntimos del devenir universal, y las operaciones de un arte que restituye a los acontecimientos del mundo el poder que les fue arrebatado por la opaca pantalla del cerebro humano. Pero la dramaturgia de esa restitución ontológica se opera, como la dramaturgia del origen en Epstein o en Godard, a partir de datos tomados de la ficción. La pierna paralizada de Jeff en *La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954) o el vértigo de Scottie en *De entre los muertos* (Vértigo, 1958) encaman la «ruptura del esquema sensoriomotor» con la que la imagen-tiempo se sustrae a la imagen-movimiento. En Deleuze, como en Godard, opera la misma dramaturgia que marca el análisis de Jean Epstein: la esencia originaria del arte cinematográfico es tomada *a posteriori*, partiendo de los elementos de ficción que comparte con el viejo arte de contar historias. Pero si esa dramaturgia es común al entusiasta pionero del cine y a su desencantado historiógrafo, al filósofo sofisticado y a los teóricos aficionados, significa que es consustancial a la historia del cine como arte y como objeto de reflexión. La fábula con la que el cine dice su verdad sale de las historias que cuentan sus pantallas.

La sustitución operada por el análisis de Jean Epstein va, pues, mucho mis allá de la mera ilusión juvenil. Esa fábula del cine es consustancial al arte del cinematógrafo. Pero eso no quiere decir que naciera al mismo tiempo que éste. Si la dramaturgia injertada por Jean Epstein a la máquina cinematográfica ha llegado hasta nosotros, significa que es una dramaturgia del arte en general tanto como del cine en particular, propia del *momento* estético del cine más que de la especificidad de sus medios técnicos. El cine como idea del arte preexiste al cine como medio técnico y arte concreto. La oposición de la «tragedia en suspenso», reveladora de la textura íntima de las cosas, a las convenciones de la «acción dramática» sirvió para oponer el joven arte cinematográfico a la antigualla teatral. Con todo, el cine la heredó del teatro: la oposición apareció por vez primera en el seno del teatro, en tiempos de Maeterlinck y Gordon Craig, de Appia y Meyerhold. Fueron los dramaturgos y los directores de teatro quienes opusieron el suspense íntimo del mundo a las peripecias aristotélicas. También ellos enseñaron a extraer esa tragedia del corpus de las viejas tramas.

Y sería tentador trazar un puente entre la «tragedia en suspenso» de Jean Epstein y la «tragedia inmóvil» que, treinta años antes, Maeterlinck quería destilar de las historias shakespearianas de amor y violencia: «Eso que oímos por debajo del rey Lear, de Macbeth, de Hamlet, el misterioso canto del infinito, el amenazador silencio de las almas o de los Dioses, el susurro de la eternidad en el horizonte, el destino o la fatalidad que interiormente percibimos sin poder decir en qué los reconocemos, ¿no podríamos, mediante alguna ignota inversión de roles, acercarlos a nosotros al tiempo que distanciamos a los actores? […] He llegado a creer que un viejo sentado en su sillón, que se limita a esperar bajo la lámpara, que sin saberlo escucha todas las leyes eternas que reinan en su hogar, que sin comprenderlo interpreta lo que se oculta en el silencio de puertas y ventanas y en la tenue voz de la luz, que siente la presencia de su alma y su destino, que ladea un poco la cabeza, convencido de que todas las potencias de este mundo intervienen y velan en su habitación como solícitos sirvientes […] y de que ni un solo astro del cielo ni una fuerza del alma son indiferentes al movimiento de un párpado que se cierra o de un pensamiento que se eleva, he llegado a creer que ese inmóvil anciano en realidad vivía una vida profunda, más humana y más general que el amante que estrangula a su amada, que el capitán que obtiene una victoria o que "el esposo que venga su honor"».[3]

El ojo automático de la cámara celebrado en *Bonjour cinéma* hace lo mismo que el poeta de la «vida inmóvil» soñado por Maeterlinck.

Y la metáfora del cristal que Gilíes Deleuze tomará de Jean Epstein ya está presente en el teórico del drama simbolista: «Un químico deposita unas gotas misteriosas en un vaso que en apariencia contiene sólo agua clara: de golpe, un mundo de cristales asciende hasta los bordes y nos revela lo que estaba suspendido dentro del vaso, allí donde nuestros ojos imperfectos nada habían advertido».[4] Maeterlinck añadía que ese poema nuevo, que hacía surgir de un líquido en suspensión cristales fabulosos, necesitaba de un intérprete inédito: no ya el viejo actor, con sus caducos sentimientos y medios de expresión, sino un ser no humano, semejante a las figuras de cera en los museos. Sabemos la fortuna que ese androide ha conocido en el teatro, de la supermarioneta de Edward Gordon Craig al teatro de la muerte de Tadeusz Kantor. Pero una de sus posibles encarnaciones es el ser de celuloide cuya materialidad química «muerta» contradice la mímica viviente del actor. Y no cabe duda de que esa evocación del personaje inmóvil bajo la lámpara es un plano cinematográfico, al que los cineastas, narrativos o contemplativos, podrán otorgar las más dispares encarnaciones.

Sin embargo, lo importante no es la deuda particular de la fábula cinematográfica con la poética simbolista. La labor de extraer una fábula de otra a la que se libra Jean Epstein después de Maeterlinck y antes de Deleuze o Godard no es una cuestión de influencias; no se trata de adscribirla a un universo léxico y conceptual u otro. Lo que aquí está en juego es toda la lógica de un régimen del arte. Ese trabajo de des-figuración ya lo llevaron a cabo los críticos de arte del siglo XIX —Goncourt u otros

— cuando vieron, en las escenas religiosas de Rubens, las escenas burguesas de Rembrandt o los bodegones de Chardin, una misma dramaturgia en la que el gesto de la pintura y la aventura de la materia pictórica ocupaban un lugar privilegiado, relegando a un segundo término el contenido figurativo de los cuadros. También lo habían propuesto, en los albores de ese mismo siglo, los textos del *Athenäum* de los hermanos Schlegel, en nombre de la fragmentación romántica que deshace los viejos poemas para crear con ellos el germen de los poemas nuevos. En esa época se esboza toda la lógica del régimen estético del arte.[5] Dicha lógica opone al modelo representativo de acciones encadenadas y códigos expresivos adecuados a temas y situaciones una potencia primordial del arte inicialmente tendida entre dos extremos: entre la pura actividad de una creación desde entonces carente de reglas y modelos y la pura pasividad de una potencia expresiva inscrita directamente en las cosas, independientemente de toda voluntad de significación y de obra. Al viejo principio de la forma que elabora la materia le opone la identidad entre el puro poder de la idea y la radical impotencia de la presencia sensible y de la escritura muda de las cosas. Pero esa unidad de contrarios que hace coincidir la elaboración de la idea artística con el poder de lo primordial sólo se adquiere, en realidad, a través de una prolongada labor de des-figuración que, en la obra nueva, contradice las esperas implicadas por el tema o la historia, o que, en la obra antigua, revisa, relee y redispone los elementos. Esa labor deshace los ensamblajes de la ficción o el cuadro figurativos, permitiendo que aparezca el gesto pictórico y la aventura de la materia bajo los temas de la figuración, o que, tras los conflictos de intereses teatrales o novelescos, brille el destello de la epifanía, el esplendor puro del ser sin razón. Esa labor vacía o exacerba la gestualidad de los cuerpos expresivos, disminuye o incrementa la velocidad de los encadenamientos narrativos, suspende o sobrecarga las significaciones. El arte de la edad estética quiere asimilar su poder incondicional a su contrario: la pasividad del ser sin razón, el polvo de las partículas elementales, el surgimiento primordial de las cosas. Flaubert soñaba, lo sabemos, con una obra sin tema ni materia, exclusivamente sostenida por el «estilo» del escritor. Pero ese estilo soberano, expresión pura de la voluntad artística, sólo podía realizarse en su contrario: la obra liberada de todo rastro de intervención del escritor, indiferente como las motas de polvo en su torbellino, pasiva como las cosas sin voluntad ni significación. Y ese esplendor de lo insignificante, a su vez, sólo podría realizarse en la ínfima desviación abierta en el seno de la lógica representativa: historias de individuos que persiguen unos objetivos que se entrecruzan y contradicen, objetivos que a la postre son los más comunes del mundo: seducir a una mujer, conquistar una posición social, ganar dinero… El trabajo del estilo consistía en revestir la exposición de esas cosas ordinarias con la pasividad de la mirada vacía de las cosas sin razón. Y sólo triunfaba en su empeño si conseguía volverse él mismo pasivo, invisible, borrando sus diferencias con la prosa ordinaria del mundo.

Tal es el arte de la edad estética: un arte *a posteriori* que deshace los

encadenamientos del arte figurativo, ya sea contrariando la lógica de las acciones encadenadas mediante el devenir-pasivo de la escritura, o bien re-figurando los poemas y cuadros del pasado. Dicho trabajo presupone que todo el arte del pasado está ahora disponible para su relectura, revisión, repintado o reescritura; pero también que cualquier cosa de este mundo —objeto banal, lepra de un muro, ilustración comercial u otros— está a disposición del arte en su doble potencial, como jeroglífico que cifra una época del mundo, una sociedad, una historia y, a la inversa, como presencia pura, como realidad desnuda aderezada con el esplendor nuevo de lo insignificante. Las propiedades que Jean Epstein atribuye al cine son las de ese régimen artístico: identidad entre lo activo y lo pasivo, elevación de todas las cosas a la dignidad del arte, trabajo de des-figuración que extrae el suspense trágico de la acción dramática. La identidad entre consciente e inconsciente que Schelling y Hegel habían planteado como principio mismo del arte halla su encarnación ejemplar en el doble poder del ojo consciente del cineasta y el ojo inconsciente de la cámara. Resulta tentador concluir, junto con Epstein y algunos otros, que estamos ante la realización del sueño de dicho régimen. En cierto sentido sí que eran «planos de cine» esos encuadres que enmarcaban las micro-narraciones flaubertianas en las que Emma era presentada en su ventana, absorta en la contemplación de los rodrigones de las judías tirados por la lluvia, o a Charles acodado en otra ventana, con la mirada perdida en la pereza de una tarde de verano, las ruecas de los tintoreros y el agua sucia de un brazo de río industrial. El cine parece cumplir naturalmente esa escritura de la *opsis* que invierte el privilegio aristotélico del *muthos*. Pero la conclusión es falsa, por una sencilla razón: al ser por naturaleza eso que las artes de la edad estética se esforzaban por ser, el cine invierte el movimiento de éstas. En los encuadres flaubertianos el trabajo de la escritura contradecía, por la ensoñadora inmovilidad del cuadro, las esperas y verosimilitudes narrativas. El pintor o el novelista se construían los instrumentos de su devenir-pasivo. En cambio, el dispositivo mecánico suprime el trabajo activo de ese devenir-pasivo. La cámara no puede volverse pasiva. Lo es en cualquier caso. Necesariamente está al servicio de la inteligencia que la manipula. Al inicio de *El hombre de la cámara* (Chelovek s kinoapparatom, 1929), de Dziga Vertov, una cámara-ojo, encargada de explorar el rostro desconocido de las cosas, parece ilustrar de entrada las tesis de Jean Epstein. Pero muy pronto un operador instalará sobre esa cámara el trípode de una segunda cámara, instrumento de una voluntad que por anticipado dispone de los descubrimientos de la primera y los convierte en fragmentos de celuloide aptos para todos los usos. En realidad, el ojo de la máquina se presta a todo: tanto a la tragedia en suspenso y al trabajo de los *kinoks* soviéticos, como a la anticuada ilustración de historias de intereses, de amor y de muerte. Quien puede hacerlo todo está, en general, destinado a servir. La «pasividad» de la máquina, supuesta culminación del programa del régimen estético del arte, se presta con idéntica facilidad a restaurar la vieja capacidad figurativa de la forma activa impuesta a la materia pasiva que un siglo de pintura y literatura había tratado

de subvertir. Y, junto a ella, se va restaurando progresivamente toda la lógica del arte figurativo. Pero también el artista que domina soberanamente a la máquina pasiva está, más que ningún otro, destinado a transformar su dominio en servidumbre, a poner su arte al servicio de las empresas de gestión y rentabilización del imaginario colectivo. En la era de Joyce y de Virginia Woolf, de Malevich o de Schönberg, el cine parece expresamente nacido para contrariar una teleología simple de la modernidad artística que oponga la autonomía estética del arte a su antigua sumisión figurativa.

Con todo, esa contrariedad no se reduce a la oposición entre el principio artístico y el de entretenimiento popular, sometido a la industrialización del ocio y de los placeres de las masas. El arte de la edad estética borra fronteras y hace arte con cualquier cosa. Su novela creció con el folletín, su poesía siguió el ritmo de las masas y su pintura se instaló en merenderos y *music-halls*. En tiempos de Jean Epstein, el nuevo arte de la puesta en escena reivindica la exhibición del acróbata y la actuación del atleta. Y, en esa misma época, los detritus del consumo empiezan a ocupar la primera línea de las exposiciones y a ilustrar poemas. Sin duda, las coerciones de la industria hicieron del cineasta un precoz «artesano» que pugnaba por dejar una huella personal en un guión que tenía la obligación de ilustrar con actores impuestos. Pero ese venir después, ese injertar el propio arte sobre un arte ya existente, ese hacer que la operación fuera casi indistinguible de la prosa de las historias y las imágenes comunes, es una ley del régimen estético del arte a la que la industria cinematográfica, en cierto modo, se limita a dar su forma más radical. Y nuestra época tiende decididamente a rehabilitar el cine del artesano frente al callejón sin salida de una «política de los autores» culminada en esteticismo publicitario. Renace así una peculiar versión del diagnóstico hegeliano: la obra del artista que hace lo que quiere acaba por no mostrar más que la imagen del artista en general. La aportación contemporánea consiste en que esta última se confunde finalmente con la imagen de marca de la mercancía.[6] Si el arte del cine tuvo que aceptar venir después de productores y guionistas, a riesgo de contrariar con su propia lógica el programa que le daban a ilustrar, no es sólo por la dura ley del mercado. También es en razón de la indecidibilidad que anida en el corazón de su naturaleza artística. El cine es la literalización de una idea secular del arte y, a la vez, su refutación en acto. Es el arte del *a posteriori*, emanado de la desfiguración romántica de las historias, y a la vez emplea esa desfiguración para restaurar la imitación clásica. Su continuidad respecto a la revolución estética que lo hizo posible es necesariamente paradójica. Si en su equipamiento técnico inicial halla la identidad entre lo pasivo y lo activo, principio de dicha revolución, sólo podrá serle fiel dando otra vuelta de tuerca a su dialéctica secular. El arte del cine no sólo se ha visto empíricamente obligado a afirmar su arte contra las tareas que la industria le encomendaba. Esa contrariedad manifiesta esconde otra más íntima. Antes de contrariar su servidumbre, el cine debe contrariar su dominio. Su proceder artístico debe construir dramaturgias que contraríen sus

poderes naturales. De su naturaleza técnica a su vocación artística, la línea no es recta. La fábula cinematográfica es una fábula contrariada.

Será preciso, pues, poner en tela de juicio la tesis de una continuidad entre la naturaleza técnica de la máquina de la visión y las formas del arte cinematográfico. Cineastas y teóricos no se han cansado de postular que el arte del cine alcanzaba su perfección allí donde sus fábulas y formas expresaban la esencia del medio cinematográfico. Algunas proposiciones y figuras ejemplares jalonan la historia de esa identificación: el autómata burlesco —chapliniano o keatoniano— que fascinó a la generación de Delluc, Epstein o Eisenstein antes de ocupar el núcleo de la teoría de André Bazin e inspirar las sistematizaciones contemporáneas;[7] la mirada de la cámara rosselliniana sobre las «cosas no manipuladas»; la teoría y práctica bressonianas del «modelo», que opone la verdad del automatismo cinematográfico al artificio de la expresión teatral. Podríamos demostrar, sin embargo, que ninguna de esas dramaturgias es propiamente específica del cine o, mejor dicho, que sólo lo son por una lógica de la contrariedad. André Bazin desarrolló una brillante argumentación para demostrar que la gestualidad de Charlot era la encarnación del ser cinematográfico, de la forma fijada por las sales de plata sobre la cinta de celuloide.[8] Pero el autómata burlesco ya era, antes del cine, una figura estética constituida, un héroe del espectáculo puro, que recusaba la psicología tradicional. Y en el cine no funcionó sólo como encarnación del autómata técnico sino más bien como instrumento de una alteración fundamental de toda fábula, un equivalente, en el arte de las imágenes en movimiento, del devenir pasivo propio de la escritura novelística moderna. El cuerpo burlesco es, en efecto, aquel cuyas acciones y reacciones siempre están en exceso o en defecto, que una y otra vez pasa de la extrema impotencia al poder extremo. De modo ejemplar, el héroe keatoniano se divide entre una mirada vencida siempre de antemano y un movimiento que nada puede detener. Él es quien ve cómo las cosas se le escapan sin cesar. Y, a la inversa, él es el móvil que va siempre por delante sin resistencia, como en ese episodio de *El moderno Sherlock Holmes* (Sherlock Jr., 1924) en el que salva en línea recta todos los obstáculos sobre el manillar de una moto cuyo conductor se ha caído hace un buen rato. El cuerpo burlesco deshace los encadenamientos de causa y efecto, de acción y reacción porque pone en contradicción los elementos mismos de la imagen moviente. De ahí que no haya dejado de funcionar, a lo largo de toda la historia del cine, como dispositivo de la dramaturgia capaz de transformar una fábula en otra. Lo demuestran hoy las películas de Kitano, donde la mecánica burlesca sirve para dinamitar la lógica del cine de acción. El violento enfrentamiento de voluntades queda reducido, por aceleración, a una pura mecánica de acciones y reacciones desprovista de toda expresividad. Ese movimiento automático se ve a continuación afectado por un principio inverso de distensión, de distanciamiento creciente entre acción y reacción, hasta el extremo de anularse en contemplación pura. Al final de *Hana-Bi* (1997), unos policías convertidos en espectadores puros contemplan el suicidio de su

excompañero, percibido únicamente como un sonido resonante entre la indiferencia de la arena y las olas. El automatismo burlesco lleva la lógica de la fábula hasta lo que podríamos llamar, siguiendo a Deleuze, situaciones ópticas y sonoras puras. Pero esas situaciones «puras» no son la esencia recuperada de la imagen, sino el producto de unas operaciones en las que el arte cinematográfico organiza la contrariedad de sus capacidades.

Que la situación «pura» siempre es resultado de un conjunto de operaciones nos lo demuestra también la dramaturgia rosselliniana, al precio quizá de distanciarnos de las lecturas de André Bazin y Gilíes Deleuze. El primero ve cumplirse, en esas grandes fábulas del errar, la fundamental vocación de la máquina automática por seguir pacientemente los signos ínfimos que permiten entrever el secreto espiritual de los seres. Para el segundo, Rossellini es por excelencia el cineasta de las situaciones ópticas y sonoras puras, que traduce la realidad de la devastada Europa de posguerra, donde unos individuos desamparados afrontaban situaciones para las que ya no tenían respuesta. Pero las situaciones de rarefacción narrativa escenificadas por Rossellini no son situaciones de «imposibilidad de reacción», de incapacidad para soportar espectáculos intolerables y para coordinar mirada y acción. Más bien son situaciones experimentales donde el cineasta superpone al movimiento normal de la sucesión narrativa otro movimiento, regido por una fábula de la *vocación*. Cuando Pina, en *Roma, ciudad abierta* (Roma città aperta, 1945), deja atrás a una hilera de soldados que en condiciones normales deberían haberla retenido para lanzarse en pos del camión que se lleva a su pareja, en una carrera que comienza en la modalidad burlesca del movimiento y culmina en caída mortal, ese movimiento excede a la vez lo visible de la situación narrativa y la expresión del amor. Del mismo modo, la caída al vacío que clausura el deambular de Edmund en *Alemania año cero* (Germania anno zero, 1947) excede toda (no-)reacción a la ruina material y moral de la Alemania de 1945. Estos movimientos no están orientados hacia un objetivo ficcional ni desorientados por una situación insoportable: quedan desviados por la imposición de otro movimiento. Una dramaturgia de la llamada, transferida del plano religioso al plano artístico, ordena a los personajes rossellinianos el paso de una modalidad de movimiento y gravitación a otra, según la cual sólo podrán precipitarse en una caída libre. Ese movimiento hace coincidir una dramaturgia ficcional y una dramaturgia plástica. Pero esa unidad de forma y contenido no remite a una esencia del medio cinematográfico que produce una visión «no manipulada» de las cosas. Es el producto de una dramaturgia que hace corresponder la libertad extrema del personaje con su absoluta sumisión a un mandato. La lógica de la «ruptura del esquema sensoriomotor» es una dialéctica entre la falta de poder y su exceso.

Reencontramos esa dialéctica en la «cinematografía» bressoniana. Bresson aspira a resumirla en el par constituido por el «modelo» pasivo, que reproduce mecánicamente gestos y entonaciones bajo mandato, y el cineasta-pintor-montador, que utiliza la pantalla como una tela virgen y encaja los «trozos de naturaleza» que le

ofrece el modelo. Pero se necesita una dramaturgia más compleja para separar el arte cinematográfico de las historias que explica. En efecto, una película de Bresson es siempre la escenificación de una trampa y un acoso. El cazador furtivo (*Mouchette*, 1967), el joven delincuente (*Au hasard, Balthazar*, 1966), la enamorada repudiada (*Les Dames du bois de Boulogne*, 1945), el marido celoso (*Une femme douce*, 1969), el ladrón y el comisario (*Pickpocket*, 1959) tienden sus redes para que la víctima caiga en ellas. La fábula cinematográfica debe realizar su esencia como arte contrariando esos guiones de la voluntad actuante. Pero esta contradicción no puede emanar únicamente de una adopción de la fragmentación visual y la pasividad del modelo como sistema.

Ambas trazan, en efecto, una línea de indiscernibilidad entre el acoso del cazador acechando a su presa y el del cineasta que quiere sorprender la verdad del «modelo». A esa complicidad visible de los cazadores debe oponérsele una contra-lógica. En primer lugar, un movimiento de huida —de caída al vacío— arrebata la presa al cazador y la fábula cinematográfica a la historia ilustrada: un portazo causado por la apertura de una ventana y un pañuelo de seda que ondea (*Une femme douce*), las volteretas de una niña hasta el estanque en el que se ahoga (*Mouchette*) marcan el contra-movimiento, inicial o final, mediante el cual las presas escapan de los cazadores. La belleza de estas secuencias emana de la contradicción que lo visible aporta a la significación narrativa: un velo que se eleva al viento oculta un cuerpo que cae porque ha decidido quitarse la vida, un juego de niños en el que una adolescente rueda pendiente abajo cumple y niega su suicidio. Que los autores contrariados en esas secuencias añadidas no sean oscuros guionistas sino Dostoyevski y Bernanos permite apreciar mejor el contra-movimiento que separa el cine de toda mera efectuación de su esencia visual. Es en la lógica de este contra-efecto donde debe concebirse el papel de la voz. Esa voz «velada» de las películas de Bresson va mucho más allá de la mera expresión de la verdad arrancada al modelo. Es, más radicalmente, la manera en que el cine cumple, invirtiéndolo, el proyecto de la literatura. Ésta se dejaba penetrar, para contrariar los ordenamientos de acciones y los conflictos de voluntades, por la gran pasividad de lo visible. La adición literaria de la imagen era una sustracción de sentido. El cine no puede recuperar esa capacidad por su cuenta sin antes invertir el juego, ahondando en lo visible mediante la palabra. Es lo que hace esa «voz velada» bressoniana en la que se funden las diversas entonaciones que responden a la expresión clásica de los caracteres. Paradójicamente, esa invención sonora, y no la composición del pintor y la construcción del montador, es la que mejor define el arte del máximo representante del «cine puro». A la imagen que interrumpe el relato novelesco responde esa voz, que da, a la vez que resta, cuerpo a la imagen. Esta última es como una palabra literaria contradicha: neutralidad de la voz narrativa atribuida a unos cuerpos que ella desapropia y que a su vez la desnaturalizan. Irónicamente, esa voz definida por el arte cinematográfico de Bresson fue imaginada inicialmente en el teatro, como la voz de ese «tercer personaje» —lo

Desconocido, lo Inhumano— que según Maeterlinck poblaba los diálogos de Ibsen.

Las grandes figuras de un cine puro cuyas fábulas y formas se deducirían de su esencia sólo presentan, pues, versiones ejemplares de la fábula desdoblada y contrariada: puesta en escena de una puesta en escena, contra-movimiento que afecta al encadenamiento de acciones y planos, automatismo que separa la imagen del movimiento, voz que ahonda en lo visible. Y, a su vez, esos juegos del cine con sus medios sólo se comprenden en un juego de intercambios e inversiones con la fábula literaria, la forma plástica o la voz teatral. Los textos aquí recopilados pretenden hablar de la multiplicidad de esos juegos, sin por ello querer abarcar todo el abanico de posibilidades del arte cinematográfico. Algunos presentan en toda su radicalidad las paradojas de la fábula cinematográfica: así, la tentativa eisensteiniana de hacer un cine que opusiese a las viejas fábulas la traducción directa de una idea —el comunismo— en signos-imágenes portadores de afectos nuevos; o la conversión del *Tartufo* de Molière en filme mudo llevada a cabo por Murnau. *La línea general* (Staroye i Novoye, 1929) aspira a realizar el primero de estos programas y a asimilar el despliegue del nuevo arte con la oposición política del nuevo y mecanizado mundo koljosiano frente al viejo mundo campesino. Sólo lo conseguirá, sin embargo, acompañando la oposición con una secreta complicidad estética entre las figuras dionisíacas del nuevo arte y los raptos y supersticiones del pasado. Por su parte, el *Tartufo* (Tartuff, 1925) silente de Murnau lleva a cabo su «adaptación» transformando el molieresco intrigante en sombra y su operación de conquista en conflicto de visibilidades conducido por Elmire para disipar la sombra que acosa a su esposo. Pero el poder mismo de la sombra cinematográfica deberá entonces ser exorcizado mediante la confusión del impostor. Con mayor discreción contraría el cine al texto que pone en imágenes en el caso de *They Live by night* (1947), de Nicholas Ray, donde la fragmentación visual recurre a las poéticas virtudes de la metonimia para romper ese *continuum* perceptivo del «flujo de conciencia» con el que la novela de los años treinta aspiraba a apropiarse de la sensorialidad de la imagen en movimiento. Sin embargo, hasta las formas cinematográficas más clásicas, las más fieles a la tradición representativa de las acciones bien encadenadas, de los caracteres bien cincelados y de las imágenes bien compuestas se ven afectadas por esa desviación que marca la pertenencia de la fábula cinematográfica al régimen estético del arte. Testimonio de ello son los *westerns* de Anthony Mann, representantes ejemplares del más codificado de los géneros cinematográficos y que obedecen a todas las necesidades ficcionales de un cine narrativo y popular, pero habitados pese a todo por una desviación esencial. Ya que las acciones de los héroes, por la minuciosidad misma del encadenamiento de percepciones y gestos, se sustraen a eso que normalmente da sentido a la acción: la estabilidad de los valores éticos y el frenesí de los deseos y los sueños que los transgreden. Entonces, irónicamente, la perfección del «esquema sensoriomotor» de acción y reacción será la que creará el desorden en el relato de los entrecruzamientos del deseo y la ley, reemplazándolos por el

enfrentamiento de dos espacios perceptivos. Y uno de los principios invariables de eso que denominamos puesta en escena cinematográfica consiste en suplementar —y contrariar— el trazado de la acción y la racionalidad de los objetivos mediante el desajuste de dos visibilidades, o de dos relaciones entre lo visible y el movimiento, a través de los reencuadres y movimientos aberrantes impuestos por un personaje que encaja con ese relato de la persecución de unos fines al tiempo que lo pervierte.

A nadie le sorprenderá encontrarse aquí con dos encarnaciones clásicas de esta figura: el niño (*Los contrabandistas de Moonfleet* [Moonfleet, 1955]) y el psicópata (*El vampiro de Düsseldorf* [M-Eine Stadi einen Morder, 1931], *Mientras Nueva York duerme* [While the city sleeps, 1956]). El niño cinematográfico oscila entre dos posiciones: en sus caracterizaciones convencionales, encarna a la víctima de un mundo violento o al travieso observador de un mundo que se toma en serio a sí mismo. A esas triviales figuras representativas se opone ejemplarmente en *Los contrabandistas de Moonfleet* la figura estética del niño *metteur en scène*, obstinado en imponer su propio guión y en desmentir visualmente el juego narrativo de las intrigas y el juego visual de las falsas apariencias que lo abocan a la situación de víctima inocente. La obstinación más allá de toda racional persecución de unos fines también es el rasgo con el que el psicópata cinematográfico perturba las historias de acoso donde el criminal es a la vez cazador y presa. En su aberración, dicha obstinación refleja esa equiparación entre acción y pasión que es metáfora del cine. De este modo, el asesino de *El vampiro de Düsseldorf* escapa visualmente, por el automatismo de su propio movimiento, al doble acoso —policial y criminal— que se cierne sobre él y ante el que acabará sucumbiendo. Ya que, a diferencia de sus perseguidores que trazan círculos en los mapas y apostan observadores en las esquinas de las calles, él no persigue ningún objetivo racional y no puede hacer otra cosa que lo que hace: pasar, en el encuentro con una mirada infantil reflejada en un escaparate, del sosiego del paseante anónimo a la mecánica del cazador, sin que ello impida que durante un instante pueda, merced a otra chiquilla, recuperar el rostro del contemplador feliz. El plano en que el asesino y su futura víctima admiran el escaparate de una juguetería con pareja felicidad se inscribe en la misma lógica del contra-efecto que el velo flotante de *Une femme douce* o las volteretas de *Mouchette*, pero también la rectilínea carrera de *El moderno Sherlock Holmes*, los gestos minuciosos e impasibles de James Stewart en los *westerns* de Mann o el júbilo mitológico de las bodas del toro en *La línea general*.

Esta lógica también es la que suprime las fronteras entre documento y ficción, entre obra comprometida y obra pura. La locura plástica del filme comunista de Eisenstein participa así del mismo sueño que la indiferencia del «plano» de Emma Bovary en su ventana, y esa indiferencia se comunicará, en ciertos casos, a las imágenes de un documental comprometido. Es lo que ocurre cuando Humphrey Jennings, en *Listen to Britain*, planta su cámara a contraluz ante dos personajes que asisten plácidamente a una puesta de sol sobre el mar, antes de que un

desplazamiento del encuadre nos desvele su función e identidad: son dos guardacostas vigilando la posible llegada del enemigo. Esta película presenta un uso límite del contra-efecto propio de la fábula cinematográfica. Destinado a reclamar el apoyo para la Inglaterra en armas de 1941, en realidad nos muestra lo contrario de un país asediado y militarmente movilizado para su defensa. Los soldados sólo aparecen en sus momentos de ocio —en un compartimento de tren donde cantan una canción que habla de países lejanos, en una sala de baile o de concierto, o durante un desfile en un pueblo—, y la cámara se va deslizando de imagen furtiva en imagen furtiva: una ventana al anochecer tras la que un hombre sostiene una lámpara y corre una cortina, un patio escolar donde los niños bailan en corro o esos dos espectadores de la puesta de sol. La paradójica opción política —mostrar un país en paz para reclamar el apoyo a su guerra— queda servida por un ejemplar uso de la paradoja característica de la fábula cinematográfica. Ya que esos momentos de paz que encadena la película —un rostro y una luz entrevistos tras una ventana, dos hombres conversando ante el sol poniente, una canción en un tren, un remolino de bailarines— no son otra cosa que esos momentos de suspense que puntúan las películas de ficción, agregando a la verosimilitud construida de las acciones y los hechos la roma verdad, la verdad sin significación de la vida. La fábula suele alternar esos momentos de suspense/momentos de realidad con las secuencias de acción. Aislándolos de ese modo, este extraño «documental» resalta la habitual ambivalencia de ese juego de intercambios entre la acción verosímil, propia del arte representativo, y la vida sin razón, emblemática del arte estético.[9] Lo normal, el grado cero de la ficción cinematográfica, es la complementariedad de ambos, la copresencia de la lógica de la acción y del efecto de realidad. El trabajo artístico de la fábula, por el contrario, consiste en alterar sus valores, en aumentar o reducir su desviación, en invertir sus papeles. El privilegio del llamado filme documental es que, no estando obligado a producir el *sentimiento* de lo real, puede tratar ese real como problema y experimentar con mayor libertad la variable interrelación de la acción y la vida, de la significancia y la in-significancia. Si este juego se encuentra en su grado cero en el documental de Jennings, adquiere mucha mayor complejidad cuando Chris Marker compone *Le Tombeau d'Alexandre* entretejiendo las imágenes del presente postsoviético con varias clases de «documentos»: las imágenes de la familia imperial desfilando en 1913 y las del sosias de Stalin «echando una mano» a los tractoristas en dificultades; los reportajes proscritos del kino-tren de Alexander Medvedkin, sus subterráneas comedias y sus cintas obligatoriamente dedicadas a los grandes desfiles de gimnastas estalinistas; las entrevistas a los testimonios de la vida de Medvedkin, el fusilamiento de *El acorazado Potemkin* (Bronosenets Potiomkin, 1925) y el lamento del Inocente en la escena del Bolshoi. Al hacerlas dialogar en las seis «cartas» a Alexander Medvedkin que componen el filme, el cineasta puede desplegar mejor que un ilustrador cualquiera de historias inventadas la polivalencia de las imágenes y de los signos, las diferencias de potencial entre los valores de expresión —entre la

imagen que habla y la que calla, entre la palabra creadora de imágenes y la creadora de enigmas— que constituyen, de hecho, frente a las peripecias de antaño, las nuevas formas de la ficción en la edad estética.

Pero por ese mismo camino la ficción documental, que inventa nuevas tramas con los documentos históricos, afirma su afinidad con la labor de la fábula cinematográfica que une y desune, en la relación entre la historia y el personaje, entre el encuadre y el encadenamiento, los poderes de lo visible, de la palabra y del movimiento. La obra de Marker, que repasa, a la sombra de las coloreadas imágenes de la restaurada pompa ortodoxa, las imágenes «trucadas» del fusilamiento en las escaleras de Odessa o las películas de propaganda estalinista, entra en resonancia con la de Godard, que escenifica, en la era *pop*, la teatralización maoísta del marxismo y, en la era «posmoderna», los fragmentos de historia entrelazada del cine y del siglo. Pero también entronca con la obra de Fritz Lang, que escenifica la misma fábula de la cacería del asesino psicópata en dos edades distintas de lo visible: la primera, en *El vampiro de Düsseldorf*, donde mapas y lupas, inventarios y cuadrículas sirven para acosar al asesino y llevarlo ante un tribunal que parece actuar en un teatro: la segunda, cuando todos esos accesorios han desaparecido en beneficio de una sola máquina de visión: la televisión con la que el periodista Mobley se instala «frente» al asesino para transformar la captura exclusivamente imaginaria en arma de la captura real. La caja televisiva no es el instrumento de «consumo de masas» que firma la sentencia de muerte del gran arte. Es, más profunda pero también más irónicamente, la máquina de visión que elimina la distancia mimética y realiza a su modo el proyecto panestético del nuevo arte de la presencia sensible inmediata. Esa máquina no anula la potencia del cine, sino su «impotencia». Anula el trabajo de contrariedad que no ha dejado de animar sus fábulas. Y el trabajo del director consistirá en darle otra vuelta de tuerca a ese juego en virtud del cual la televisión «culmina» el cine. Un sostenido lamento de la contemporaneidad nos supone testigos de la muerte programada de las imágenes a manos de la maquinaria informativa y publicitaria. Aquí hemos elegido el punto de vista opuesto: mostrar cómo el arte de las imágenes y su pensamiento no cesan de alimentarse de aquello que les contraría.

Las fábulas de lo visible: entre la era del teatro y la de la televisión

La locura Eisenstein

En dos anécdotas Eisenstein quiere decírnoslo todo acerca de su transición del teatro al cine, acerca de la transición de la era del teatro a la era del cine. La primera nos cuenta su postrera experiencia como director en el teatro del Proletkult. Se había comprometido a poner en escena *Máscaras de gas*, de Tretiakov. Y se le ocurrió montar la obra en los escenarios de los que ésta hablaba y para el público al que iba dirigida. *Máscaras de gas* se montó, pues, en una verdadera fábrica de gas. Y allí, nos dice Serguei Mijáilovich, la realidad de la fábrica desveló la vanidad de su proyecto escenográfico y, de manera más amplia, del proyecto de un teatro revolucionario cuyas puestas en escena fueran directamente homologables a los gestos y las operaciones técnicas del trabajo. La nueva fábrica y el nuevo trabajo pedían un arte nuevo, a la medida de ambos.[1]

De entrada el asunto parece fácil: la realidad del trabajo soviético se opone a los viejos espejismos de la representación. Otra anécdota, sin embargo, viene a complicarlo todo. También en el teatro del Proletkult, durante la preparación de una obra de Ostrovski, la mirada del director se sintió atraída por el rostro de un niño que asistía a los ensayos. Ese rostro miniaba, como un espejo, todos los sentimientos y acciones representados en escena. De ahí nacería un proyecto totalmente nuevo: esa omnipotencia de la *mimesis* que se leía en el rostro del niño no debía ser anulada, destruyendo las ilusiones del arte en beneficio de la vida nueva. Era preciso, por el contrario, captar su principio, desmontar su mecanismo, no para llevar a cabo una demostración crítica de sus poderes ilusionistas, sino para racionalizar y optimizar su uso.[2] Ya que la *mimesis* es dos cosas. Es la capacidad psíquica y social mediante la cual una palabra, un comportamiento, una imagen convocan su análogo. Y es un régimen determinado del arte, que inscribe esa capacidad dentro de las leyes de los géneros, la construcción de las historias, la representación de unos personajes que realizan sus actos y expresan sus sentimientos. No debía, por tanto, seguirse la tendencia entonces vigente a oponer en bloque la realidad de la construcción de la vida nueva a las viejas fábulas e imágenes. Era preciso liberar la capacidad psíquica y social de la *mimesis* de los marcos del régimen mimético del arte, para transformarla en capacidad de pensamiento que produjera directamente, en una modalidad de sensorialización específica, los efectos que el arte mimético había confiado a las peripecias argumentales y a la identificación con los personajes. Esos efectos tradicionales de identificación con la historia y con los personajes debían ser reemplazados por una identificación directa con los afectos programados por el artista. De modo que Eisenstein opuso una tercera vía a quienes no sabían contrarrestar los prestigios de la *mimesis* de otro modo que con una mera

construcción de las formas nuevas de vida: esa tercera vía fue la de un arte *estético*: un arte donde la idea ya no se tradujese en la construcción de una trama que suscitase identificación, temor o piedad, sino que se imprimiera directamente en una forma sensible propia.

El cine era la forma ejemplar de ese arte. Pero no nos equivoquemos con los términos. El sustantivo «cine» no designa, simplemente, un modo de producción de las imágenes. Un arte es algo más que el uso expresivo de un soporte material y de unos recursos expresivos determinados. Un arte es una idea del arte. Así lo recalca un ensayo de Eisenstein, al hablar del «cine de un país que no tiene cinematografía».[3] Ese país, según él, es Japón. La esencia del cine, nos dice, aparece por doquier en el arte japonés, salvo en su cine. La encontramos en el haiku, la pintura o el kabuki, en todas las artes que realizan el principio ideogramático de la lengua japonesa. El principio del arte cinematográfico es, en efecto, el de la lengua ideogramática. Pero en sí esa lengua es doble. El ideograma es una significación engendrada por el encuentro de dos imágenes. Del mismo modo que las imágenes combinadas del agua y del ojo componen la significación del llanto, el choque de dos planos o de dos elementos visuales de un plano compone, en contra del valor mimético de los elementos representados, una significación, el elemento de un discurso donde la idea se pone directamente en imágenes y lo hace según el principio dialéctico de la unión de contrarios. El arte «ideogramático» del kabuki es el arte del montaje y de la contradicción que opone a la integridad del personaje el fraccionamiento de las actitudes del cuerpo, y a los «matices» de la traducción mimética de los sentimientos, el choque de las expresiones antagónicas. Y el montaje cinematográfico hereda el poder de esa lengua. Pero el ideograma también es el elemento de una lengua fusional, de una lengua que no reconoce la diferencia de los sustratos y los componentes sensibles. Y el cine también es, a su imagen, el arte fusional, el arte que reduce los elementos visuales y sonoros a una misma «unidad-teatro» que no es el elemento de un arte o de un sentido determinado sino el estímulo de una «provocación global del cerebro humano, al que no le preocupa saber por cuál de sus distintos canales se transmite».[4] Dicho de otro modo, el «teatro» japonés suministra al nuevo «cine» su programa: la constitución de una «lengua» de los elementos propios del arte, de manera tal que su efecto directo sobre los cerebros a impresionar sea doblemente calculable: como comunicación exacta de ideas en la lengua de las imágenes y como modificación directa de un estado sensorial mediante una combinación de estímulos sensoriales. Fue así como el teatro de un país sin cinematógrafo mostró el camino a un país que pasaba de la era del teatro a la del cinematógrafo.

La «transición del teatro al cine» no es entonces un relevo de un arte por otro sino la manifestación de un nuevo régimen del arte. Con esto no queremos decir que sus procedimientos sean en sí nuevos. Cuando el celebrado realizador del *Potemkin*, privado de medios para rodar, se vea obligado a dedicarse a la escritura, se empleará

por el contrario en demostrar cómo los principios del montaje intervenían ya, no sólo en el haiku o en el kabuki, sino en los cuadros de El Greco o los dibujos de Piranesi, en los textos teóricos de Diderot, en los poemas de Pushkin, en las novelas de Dickens o de Zola así como en muchas otras manifestaciones artísticas. El cine se presenta como la síntesis de las artes, como la realización material de la aspiración utópicamente perseguida por el clavecín óptico del padre Castel y Diderot, el drama musical wagneriano, los conciertos en colores de Scriabin o el teatro de los perfumes de Paul Fort. Pero la síntesis de las artes no es la combinación en un mismo escenario de palabras, música, imágenes, movimientos y perfumes. Es la reducción de los procedimientos heterogéneos y de las diferentes formas sensoriales de las artes a un denominador común, a una primordial unidad común del elemento ideal y del elemento sensorial. Y eso es lo que resume el término «montaje». En la lengua cinematográfica, la imagen del mundo captada por la máquina pierde el lastre de su función mimética, se convierte en el morfema de una combinación de ideas. Pero ese morfema abstracto también es un estímulo sensorial que responde a ese deseo expresado por Artaud: llegar directamente al sistema nervioso sin pasar por la mediación de una trama guiada por unos personajes que expresan sentimientos. El cine no es la lengua de luz cantada por Canudo. Es, más sobriamente, el arte que asegura la descomposición y la recomposición no mimética de los elementos del efecto mimético, reduciendo a un cálculo común la comunicación de las ideas y el desencadenamiento extático de los afectos sensoriales.

Lengua apolínea de imágenes que confiere al discurso su forma plástica y lengua dionisíaca de las sensaciones: el modelo nietzscheano de la tragedia, que había sostenido, sobre todo en Rusia, las teorizaciones simbolistas de la poesía y el teatro, es evidentemente reconocible en el par «dialéctico» de lo orgánico y lo patético. Y los días inmediatamente posteriores a la Revolución ya habían presenciado el maridaje entre la embriaguez dionisiaca del inconsciente y el cálculo racional de los constructores del mundo soviético y de los atletas biomecánicos del nuevo teatro. Eisenstein radicaliza esta unión identificándola provocativamente con el cálculo pavloviano de los reflejos condicionados que debe «labrar como un tractor el psiquismo del espectador» para hacer brotar una nueva conciencia. Se supone que, de este modo, el rigor plenamente matemático del montaje «orgánico» engendrará el salto cualitativo de lo «patético» y asegurará la adecuación exacta entre la propagación de la idea comunista y la manifestación de una nueva idea del arte.

Este programa preside de forma ejemplar *La línea general*, película sin «historia», sin otro tema que el propio comunismo. Todas las demás películas de Eisenstein ponen los medios del montaje al servicio de un tema ya existente. Es indudable que *La huelga* (Stacka, 1924) escenifica un concepto de huelga que no corresponde a ninguna huelga concreta. Y el cine histórico incluye siempre sus buenas dosis de invención, empezando por el fusilamiento de las escaleras de Odessa en *El acorazado Potemkin*, nacido, según Eisenstein, de la sensación de fuga que

materialmente le procuraba esa escalinata. Pero el tema de estas películas, como el de *Octubre* (Oktiabr, 1927), conlleva una trama constituida, escenas propuestas al reconocimiento de afectos o emblemas compartidos. No ocurre lo mismo con *La línea general*. En ella, los medios puros del montaje deben inyectar patetismo en una idea privada de todo soporte identificatorio: la superioridad de la agricultura colectivizada sobre la agricultura individual. La construcción de secuencias alternadas de lo viejo (la procesión para pedir al cielo que llueva) y lo nuevo (la desnatadora que transforma mecánicamente la leche en nata) debe manifestar la equivalencia entre el poder del ideario comunista y el del arte cinematográfico. Y, en las secuencias de la desnatadora, la multiplicación acelerada de planos que nos llevan de la rotación de la máquina a los rostros alternativamente dubitativos, alegres y ensombrecidos, debe exaltar por sí misma el acontecimiento, en sí poco atractivo, de la condensación de la leche. La matemática constructiva deberá ocupar el lugar de la orgía dionisíaca. Pero ¿no es acaso obvio que sólo podrá hacerlo a condición de que sea, ella misma, ya en sí dionisíaca? De modo ejemplar, la exhibición de la desnatadora y de los chorros de agua, cascadas y relámpagos que la metaforizan, se ve sucedida por las cifras abstractas que inscriben en la pantalla —en ausencia de representaciones de multitudes— el crecimiento de los miembros del koljós. Esas cifras abstractas, sin embargo, son a su vez elementos plásticos y significantes cuyo tamaño se incrementa junto a la progresión numérica y cuyos parpadeos se armonizan con los destellos y los chorros de agua y de leche. Eisenstein nos pide que veamos en esas secuencias el equivalente de la pintura suprematista de Malevich. Pero, más que una pintura abstracta, lo que nos hacen sentir es una lengua común que es también un *sensorium* común de las palabras, los ritmos, las cifras y las imágenes. Esa lengua común de un «yo siento» es la que los comentarios sobre el kabuki oponen al dualismo cartesiano. Esa lengua nueva de una unión inmediata entre lo inteligible y lo sensible se opone a las crepusculares formas de la mediación mimética, igual que los milagros mecánicos de la desnatadora, el tractor y la colectividad se oponen a las viejas plegarias que pedían al cielo y a sus sacerdotes medios para remediar los embates de la naturaleza y los males de la propiedad. Pero quizá la oposición sea sólo aparente, y también quepa darle la vuelta a la lógica de ese extraño dionisismo pavloviano, opuesto a la gesticulación manipulada de las viejas supersticiones. Para que el frenesí «abstracto» de los relámpagos y las cifras danzando sobre la pantalla imponga el dionisismo matemático del mundo nuevo, es preciso que dicho frenesí ya esté anunciado en las secuencias mismas de «lo viejo», que establezca una alianza más profunda con la irracionalidad de la superstición.

En efecto, lo que cuenta en las secuencias de la procesión, más que los juegos «dialécticos» de oposiciones complacientemente enumeradas por el cineasta, es la frenética pantomima de santiguamientos y genuflexiones. Esta última no sólo significa la vieja sumisión a la superstición que ha de ser sustituida por la sobria atención al funcionamiento verificable de la máquina, sino que representa la

capacidad de encarnación de una idea en cuerpo que el cine debe incluir entre sus procedimientos para permitir su conversión en otro cuerpo. El montaje, empero, no asegura esa conversión de los afectos mediante un simple cálculo de las «atracciones». Para operarla hace falta que él mismo se asemeje a esa posesión de un cuerpo por una idea. El principio del montaje, según rezan las memorias de Eisenstein, se equipara por entero a la percepción del supersticioso, para quien el gato no es sólo un mamífero peludo sino una combinación de líneas asociada desde la noche de los tiempos a la oscuridad y a las tinieblas.[5] Sin duda, algo de provocación hay en esto. Los años de escritura forzada del cineasta están sembrados de pistas falsas y paradojas múltiples. Con todo, aquí hay algo más que una *boutade*. Ni tampoco es una simple acrobacia esa paradoja arrojada en 1935 a la cara de los congresistas que denunciaban su formalismo y le invitaban a recuperar los valores de una cálida humanidad: ese pretendido formalismo, les replica, apoyándose en Wundt, Spencer y Lévy-Bruhl, es el lenguaje recuperado del pensamiento preconceptual. Las metáforas y las sinécdoques de *La línea general* o *El acorazado Potemkin* obedecen a la misma lógica que rige la estructura paratáctica de la lengua bosquimana o el ritual polinesio del alumbramiento. Las operaciones formales del cine aseguran la adecuación entre el puro cálculo consciente de la obra comunista y la lógica inconsciente que gobierna las capas más profundas del pensamiento sensorial y las prácticas de los pueblos primitivos.[6]

Pero si la aseguran, quiere decir que el montaje que reutiliza los afectos sensoriales de la superstición actúa como cómplice. El joven *komsomol* de *La línea general* puede volver la cabeza cuando los koljosianos plantan sobre las empalizadas unas cabezas de reses muertas para exorcizar la enfermedad del toro. El realizador puede secundarlo, subrayando con un intertítulo el retorno de la superstición. Pero la puesta en escena, por su parte, no puede aislar su poder de esos exorcismos. No puede prescindir de esas máscaras, cabezas muertas, metáforas y mascaradas animales. Y, desde luego, el gusto por las máscaras y las hibridaciones es común en tiempos de Eisenstein. Pero, pollo general, se emplea de forma «crítica». En los cuadros de Dix y en los fotomontajes de Heartfield, o en el plano de los sapos croando de *Sólo se vive una vez* (You only live once, 1937), la metáfora o la mascarada denuncian una cierta inhumanidad del hombre. Los bestiarios de Eisenstein van por otro camino. Más allá de la caricatura, más allá de la metáfora, remiten a una afirmación positiva de la unidad primitiva entre lo humano y lo no humano, donde las fuerzas racionales de lo nuevo se suman a las fuerzas extáticas de lo viejo. La febril celeridad de la competición con guadañas entre el joven *komsomol* y el viejo campesino hercúleo excede, como el espectáculo maravilloso de las bodas del toro, cualquier figuración de la «vida nueva». Ambos constituyen, propiamente, una mitología: tal vez, la última versión de esa mitología de la razón vuelta sensible en la que el «más antiguo programa del idealismo alemán» contempló cómo, en los albores del siglo XIX, convergían las labores del arte con las de la comunidad nueva.

Que este programa nos resulte hoy sospechoso no resuelve el problema. Nuestro malestar ante las cascadas de leche o las bodas taurinas en *La linea general* no es ideológico. Es propiamente estético. Concierne a lo que vemos. Nos gustaría liberarnos de él, denunciando la obra como filme de propaganda. Pero el argumento hace aguas. No sólo porque los planos del filme son los más bellos, los más libres, que haya compuesto Eisenstein, sino porque las películas propagandísticas no funcionan así. El cine de propaganda debe ofrecer certidumbre acerca de lo que vemos, debe elegir entre el documental que nos lo presenta como realidad tangible y la ficción que nos lo propone como fin deseable, poner la narración y la simbolización en sus respectivos sitios. Y esa certidumbre es la que sistemáticamente nos arrebata Eisenstein. Examinemos la secuencia en la que dos hermanos, según la ley de lo «viejo», se reparten su pobre herencia. Levantan la caña del tejado y sierran los troncos de la isba. La metáfora del «desmantelamiento» de las propiedades se hace literal y esperamos que la secuencia termine con la surrealista imagen de una isba partida en dos. Lo que vemos, sin embargo, es distinto y corresponde a dos registros incompatibles. Simbólicamente, las vigas serradas se convierten instantáneamente en nuevos cercados que empequeñecen los campos. Narrativamente, la familia del hermano se va, llevándose en su carro los troncos que la metáfora ya ha «utilizado» para construir esas barreras. El cineasta recurre a una figura retórica clásica, la silepsis, que consiste en tomar una expresión en sentido a la vez literal y figurado. La silepsis toma simultáneamente la pequeña escena y el mundo que ésta simboliza. Pero lo hace a costa de dejar los elementos separados y al ojo inseguro de lo que ha visto. El final de la célebre secuencia de la desnatadora presenta el mismo contra-efecto: narrativamente, la leche debe espesarse en nata. Metafóricamente, esa espesa corriente ha sido anticipada por un equivalente simbólico que la contradice visualmente: un chorro de agua ascensional, sinónimo de prosperidad. Y el cuerpo de María arrodillada deberá sostener visualmente ambas significaciones: tiende sus manos, chorreantes del líquido emergente —que se opone al agua del cielo de la procesión—, mientras en las mejillas lleva el maquillaje de la nata espesada, opuesto a las manchas de tierra en la frente de la campesina, producto de las viejas genuflexiones.

Es demasiado para un solo cuerpo, y al mismo tiempo no es suficiente. Y todo lo que la película pueda tener de insoportable para un espectador de hoy puede resumirse en el cuerpo de María. Se trata de hacer deseable el colectivismo. Y el método habitual para hacer una idea deseable es inscribirla en cuerpos descantes y deseados, cuerpos que intercambian los signos del deseo. Para seducir en pro de la idea, María no sólo debería desanudar en algún momento el pañuelo que le cubre la cabeza. También debería significar, por poco que sea, un deseo por algo más allá de su desnatadora, su loro o su tractor, un deseo *humano*. Se requiere debilidad en los cuerpos, una transgresión de la ley, para que la ley pueda presentar su rostro amable. El juerguista de *A orillas del mar azul* (U samogo sinyego morya, 1936), de Boris

Barnet, que planta el trabajo comunista por los bellos ojos de la koljosiana, hace más amable el comunismo que esa figura absorta en su devoción. Mujer sin hombre, sin marido ni amante, sin padres ni hijos, María sólo desea el comunismo. La cosa aún funcionaría si ella fuera una virgen de la idea pura. Pero nada hay de ideal en el comunismo de Marfa. Lo que hay es una incesante movilización de afectos amorosos, culminada en la equívoca escena de amor que la une no con el tractorista sino con el tractor. Para cambiar las correas del tractor averiado hace falta tela, y el tractorista, que ya ha sacrificado su peto, se dispone a utilizar la bandera roja cuando Marfa detiene su mano. Un mudo diálogo se instaura. Marfa se entreabre el abrigo, descubre su falda y ayuda al tractorista a arrancar el tejido. En cuclillas bajo el tractor, el tractorista va arrancando la tela trozo a trozo y Marfa, en ropa interior, hunde el rostro entre las manos y ríe, como una púdica virgen que, ofreciéndose, riera y llorase al mismo tiempo. La tensión de la escena es tan soberbia como intolerable, lo mismo que en la escena del enfrentamiento relativo al uso de los beneficios, donde el furor de los campesinos ávidos de repartirse el dinero común sometía a Marfa al equivalente de una violación colectiva.

Eso es lo que nos asusta: esa gigantesca desviación de las energías que atribuye al tractor comunista unos afectos que «normalmente» sólo acontecen en la relación de un cuerpo humano con otro cuerpo humano. De nuevo, sin embargo, la ideología no es el fondo del asunto. Ya que ese exceso —o éxtasis— de la idea que nuestros contemporáneos reprochan a *La linea general*, tachándola de «película de propaganda» es, de hecho, lo mismo que los propagandistas soviéticos le habían reprochado, tachándola de «cine formalista» y oponiéndole la representación del «hombre vivo». Se quiere creer y hacer creer que el cine de Eisenstein adolece de un único mal, el de su identificación con el régimen soviético. Pero el mal es más profundo. Otros autores emblemáticos del compromiso comunista salieron más airosos. Así, Brecht supo identificar la figura del observador cínico con la del crítico comprometido y las lecciones de pedagogía dialéctica con los juegos atléticos del cuadrilátero pugilístico o el sarcasmo del cabaret, con arreglo a los cánones estéticos de la época del dadaísmo y de la nueva objetividad. Brecht identificó la práctica del dramaturgo marxista con cierta modernidad artística, la de un arte que escenifica la denuncia de los ideales históricos del arte. Esa modernidad irónica ha sobrevivido a la caída política del comunismo. Se ha convertido, incluso, en la forma trivial bajo la cual sobrevive la alianza entre la novedad artística y la crítica a los imaginarios dominantes. Esa trivialización amenaza a Brecht al tiempo que le protege. Y esa «protección» es lo que le falta a Eisenstein. El malestar que suscita en nuestros días no se debe tanto al comunismo como al proyecto estético que identificó con la propagación de la idea comunista. Al revés que Brecht, Eisenstein jamás se preocupó por instruir, por aprender a ver y a distanciar. Todo lo que Brecht quiso expurgar de la representación teatral —identificación, fascinación, absorción— él, por el contrario, quiso recogerlo y aumentar su poder. No puso el joven arte cinematográfico al

servicio del comunismo. Hizo, en cambio, que el comunismo pasara la prueba del cine, la prueba de la idea del arte y de la modernidad que, según él, el cine encarnaba: una lengua de la idea convertida en lengua de la sensación. Un arte comunista no era para él un arte crítico, encaminado a una toma de conciencia. Era un arte extático, que transformaba directamente las conexiones de ideas en cadenas de imágenes, para instaurar un nuevo régimen de sensibilidad.

He ahí el fondo del problema. A Eisenstein no le reprochamos los ideales que nos quiere hacer compartir. A Eisenstein le reprochamos su transversal ataque a nuestra supuesta modernidad. Él nos recuerda esa idea de la modernidad artística con la que el cine durante un tiempo creyó poder identificar su técnica: el arte antirrepresentativo que iba a sustituir las historias y los personajes de antaño por la lengua de las ideas/sensaciones y la comunicación directa de los afectos. La falda amorosamente arrancada de Marfa no sólo nos remite a un siglo de ilusiones revolucionarias que se fueron a pique. También nos pregunta en qué siglo vivimos nosotros para que, con nuestro Deleuze en el bolsillo, nos regodeemos tanto con los amoríos en un barco que naufraga entre una muchacha de primera clase y un joven de tercera.

Tartufo mudo

Entre 1925 y 1926, Friedrich Murnau realiza un *Tartufo* y un *Fausto*. Ambos nos dan ocasión de comprobar que la relación entre el arte cinematográfico y el teatro es algo más compleja de lo que dejaron entrever los defensores de la pureza del arte, de Jean Epstein a Robert Bresson. Frente a los defensores de la radical heterogeneidad de los dos «lenguajes», algunos de entre los más grandes cineastas trataron de apropiarse, ya en la época muda, de las obras maestras de la escena dramática. Se plantea entonces esta pregunta: ¿cómo quisieron y pudieron hacerlo sin otro recurso que el de la imagen muda? ¿Cómo decir, por ejemplo, en lenguaje cinematográfico «Cubrid ese seno que no podría ver» o «Verdad es que el cielo prohíbe ciertos deleites»?[*] En cierto sentido, estamos ante la clásica cuestión del *Laoconte* de Lessing: la correspondencia entre las artes. No obstante, la adaptación cinematográfica de la obra de Molière plantea problemas más temibles que el de saber si la escultura puede representar el dolor igual que la poesía. Lo que se trata de representaren *Tartufo* (Tartuff, 1925) es la hipocresía, esto es, una discrepancia entre la apariencia y el ser. Y la hipocresía carece, por definición, de un código expresivo específico. Si lo tuviera, la gente no caería en sus redes. Por otro lado, todo el mundo sabe que «hipócrita» proviene de una palabra griega, *hypokrites*, que significa actor, hombre que habla oculto bajo la máscara. La comedia del hipócrita es inherente al teatro, la demostración de su capacidad específica de jugar con las apariencias. Dicha comedia no consiste en la confrontación de la mentira con una realidad que la desenmascara, sino en una orquestación de las apariencias que transforma una apariencia en otra. El motor de la comedia de Molière no es que al devoto le desenmascaren como libertino, sino que el discurso edificante se transforme en discurso de seducción. Así, la ambigüedad de las palabras (cielo/celeste/divino, devoción/altar) convierte ante Elmira el discurso de devoción religiosa en discurso de devoción amorosa. La comedia del hipócrita funciona porque echa mano del más viejo de los resortes dramáticos: el doble sentido de las palabras. Funciona porque Tartufo, como Edipo, dice algo distinto de lo que dice.

Y si dice algo distinto de lo que dice es porque las palabras, en general, dicen algo distinto de lo que dicen. Por eso siempre podremos caer en las redes de Tartufo aunque, como dice Madame Bordin en *Bouvard y Pécuchet*, «todo el mundo sepa qué es un Tartufo». Saber qué es un Tartufo no impide la seducción. Todo lo contrario: la libera. Nos permite saborear en sí misma la seducción de las palabras que dicen algo distinto de lo que dicen.

Podemos formular, pues, el problema planteado por la representación cinematográfica del hipócrita: ¿puede un plano mostrar algo distinto de lo que

muestra? El problema se hace patente en el prólogo moderno, prólogo «propiamente cinematográfico», inventado por el guión de Carl Mayer para este *Tartufo*. Aquí se pone en escena a una hipócrita contemporánea, una vieja ama de llaves que engatusa a su amo para quedarse con su herencia. Al principio de la película la vemos levantarse entre reniegos y aporrear, después de arrastrarlos por el pasillo, los zapatos del infeliz, para luego ir a hacerle zalamerías. Ya de entrada vemos, pues, que se trata de una hipócrita. Ante nosotros tenemos el engaño que se desarrolla a espaldas del viejo. Nuestra posición de espectadores ya está separada de su posición de personaje. Y ese plus de saber provoca un déficit de placer: sufrimos por no estar engañados, mientras que nos cautivaba el encanto del parlamento dirigido a Elmira. La única forma en que la imagen puede mostrarnos dos cosas al mismo tiempo es en la modalidad didáctica del símbolo: la navaja de barbero que la sirvienta afila escrupulosamente sobre el cuero y que traduce sus intenciones. Pero, en cuanto a apariencias se trata, la verdadera facultad del cine no es la de mostramos quién es realmente ese ser al que creíamos otro: es la de mostrarnos, en el plano siguiente, lo que hace realmente aquel a quien habíamos visto, en el plano anterior, hacer algo distinto. Ese barbero que, presa de la cólera, también afilaba como un poseso su hoja de afeitar se preparaba, simplemente, para rasurar con todo arte la barba de su cliente (*El gran dictador*). Ese marido engañado que, delante de su mujer, se disparaba en la boca se estaba limitando a saborear —ante su aterrorizada cónyuge— un revólver de chocolate (*La costilla de Adán* [Adam's Rib, 1949]). Eso es lo que nos muestra el plano siguiente. Se necesita siempre un plano de más para contrariar las apariencias.

A la representación de la comedia del hipócrita el cine parece oponerle, pues, dos objeciones de principio. Primero, un principio de no-duplicidad: la imagen siempre muestra lo que muestra. Tiene tendencia a anular la duplicidad de la palabra. Es lo que podríamos denominar el efecto *Moonfleet*: la imagen desmiente por sí misma a quien dice: *no me creas, te estoy mintiendo*.[1] Segundo, es un principio de suplementariedad: para decir lo contrario de lo que dice un plano, hace falta otro plano que complete, dándole la vuelta, lo que el primero comenzaba. Ese principio supone, de por sí, la continuidad del encadenamiento. Corregir otro plano a distancia es tarea prácticamente imposible: a ese problema se enfrenta John Ford en *El hombre que mató a Liberty Valance* (The man who shot Liberty Valance, 1962). Hemos visto a Liberty Valance (Lee Marvin) desplomarse milagrosamente bajo el disparo del bisoño Ransom Stoddard (James Stewart). Una secuencia muy posterior nos muestra *quién* mató realmente a Liberty Valance: fue Tom Doniphon (John Wayne), apostado al otro lado de la calle. Pero esta secuencia nos propone una verdad imposible de acordar con nuestra experiencia visual. Es imposible modificar *a posteriori* la toma, volver a poner en campo a quien no estaba, cambiar la dirección del disparo que alcanza al bandido. La verdad no nos es mostrada por *raccord* visual. Sólo es coherente en las *palabras* de Doniphon/John Wayne cuando revela la verdad a Stoddard/James Stewart. Y ése podría ser el sentido último del famoso «Print the

legend» que cierra el filme: no la idea banal de que los hombres prefieren las bellas mentiras a la verdad desnuda, sino la constatación, más turbadora, de que la imagen —a diferencia de la palabra— es incapaz de transformar otra imagen.

¿Qué puede hacer el cine, pues, con la comedia teatral del hipócrita? ¿Qué puede hacer el cine mudo con Tartufo? ¿Cómo puede ilustrar Murnau la idea de que «el hábito no hace al monje» cuando, por el contrario, acaba de llevar a cabo con *El último* (Der letze mann, 1924) la demostración inversa: el hábito hace al monje, el portero degradado, privado de su traje con galones, ya no es sino un desecho humano? Dos respuestas caben ante este desafío. La primera consiste en jugar con la dificultad, con la cita, con el teatro dentro del teatro. Ésa es la actitud que adopta el guión de Carl Mayer. La adaptación fílmica del *Tartufo* de Molière se inscribe en una historia contemporánea de hipocresía. Disfrazado de proyeccionista ambulante, el sobrino del viejo al que el ama de llaves quiere hundir cuenta con su proyección de *Tartufo* para desenmascarar al hipócrita. La intriga funciona, pues, según la estructura hamletiana: el espectáculo dentro del espectáculo deberá obligar al hipócrita a manifestarse. Sin embargo, esta estructura dramática se revela inadecuada, ya que en este caso no responde a ninguno de los dos presupuestos que le confieren su eficacia. Dos son, en efecto, las posibilidades. En primer lugar, la representación dentro de la representación puede actuar como en *El pirata* (The Pirate, 1948), de Minnelli, donde el espectáculo permite al falso Macoco (cómico ambulante confundido con el pirata) desvelar la verdad oculta bajo las apariencias de un respetable burgués. Este mecanismo, sin embargo, funciona gracias a la introducción de un resorte muy especial: el deseo del verdadero pirata, convertido en burgués panzón, de aparecer tal y como es, de no dejarse arrebatar el papel por el comediante. Este último se muestra, en efecto, a ojos de la joven esposa bovarista como la verdadera encarnación de lo que ella perseguía bajo la figura novelesca del pirata. En segundo lugar, la representación puede ser, como en *Hamlet*, incapaz de desenmascarar al hipócrita. Pero dicho fracaso en la ficción no deja de ser un éxito de la ficción: confirma la imposibilidad de saber constitutiva del personaje, la vanidad de esa voluntad de saber que tal vez sea un secreto deseo de no saber. Y también confirma la pareja superioridad del comediante, que ni miente ni dice la verdad, sobre el mentiroso que esconde la verdad y sobre el perseguidor de la verdad que se obsesiona por desenmascararla.

El caso de este *Tartufo* no corresponde ni a uno ni a otro de esos «éxitos» ficcionales. El espectáculo dentro del espectáculo no desenmascara nada ni a nadie. El hipócrita no es desenmascarado por la representación. Para ello hará falta un veneno melodramático, que esté etiquetado como «veneno». En la película la maquinaria no funciona como tal, sino más bien como un significante abstracto de modernidad, que conjuga la adaptación moderna con un efecto de autoimpuesto distanciamiento. Pero ¿cómo sería exactamente un Tartufo distanciado?

La adaptación cinematográfica deberá basarse, por lo tanto, en algo más que en el

dispositivo argumental del espectáculo dentro del espectáculo. Deberá incluir un principio específico de conversión, introducir en las variaciones del movimiento de un cuerpo el equivalente de los deslizamientos del discurso. El dramaturgo desplazaba un discurso y el cineasta debe mover una silueta, esa silueta negra que se recorta sobre el blanco de las paredes. El Tartufo de Molière era un ser doblemente hecho de palabras: constituido por su discurso y por todos los discursos mantenidos sobre él antes de que aparezca. Pero en el filme de Murnau hay un rechazo del discurso que va más allá de las limitaciones del cine mudo y de la economía de los intertítulos. Es lo que podrían simbolizar ese bostezo, sola respuesta de Tartufo a la pregunta que Orgón le hace acerca de Elmira: «Conviértela a tu doctrina», o la recomendación de Dorina al propio Orgón: «No me preguntes nada. Ven a ver». Tartufo no es un ser de palabras. Es una larga silueta oscura, un enorme sobretodo, una percha negra rematada por una bola blanca, una cabeza redonda perpetuamente eclipsada por un libro. La pregunta inicial —cómo traducir cinematográficamente «Cubrid ese seno que no podría ver»— es resuelta radicalmente: el encuentro entre Tartufo y Dorina es un no-encuentro. La silueta negra baja las escaleras, inmersa en su libro, sin ver a la criada que sube. El problema de la ficción cinematográfica consistirá, pues, en hacer que esa silueta se mueva, en transformarla en su contrario: ese libertino en mangas de camisa con las fauces abiertas que finalmente se postra en el lecho de Elmira.



Tartufo (F. W. Murnau): la silueta negra.

Pero ¿cómo operar esa transformación? Al Tartufo de Molière le traicionaban sus palabras, ese gusto de seducir por la palabra común al sacerdote y al libertino. ¿Cuál

sería el equivalente, propio del mutismo cinematográfico, que pudiera animar y traicionar a la silueta, inducirle a bajar la guardia? Una primera respuesta se insinúa: lo que, ante los demás y ante la cámara, puede traicionar a Tartufo es la mirada. Las variaciones de la figura-Tartufo son variaciones de la mirada. El rostro del devoto absorto en su libro se anima a través de los ojos, o, para ser más exactos, a través de uno de ellos. La hipocresía se hace visible en ese ojo que se pone a mirar sesgadamente un manjar, un anillo o un escote, mientras el otro sigue mirando recto. En suma, Tartufo desvela su verdadera naturaleza cuando bizquea. Nos queda por saber qué significa bizquear. ¿Es distinta la mirada de reojo de Emil Jannings/Tartufo de la de Emil Jannings/Haroun El Rachid, sultán concupiscente de *El hombre de las figuras de cera* (Das Wachsfigurenkabinett, 1924)? Lotte Eisner: «La cámara de Karl Freund hurga en todas las sinuosidades y desigualdades de los rostros sin maquillar, todas las arrugas, pliegues labiales, parpadeos de ojos, revelando, junto a los lunares y los dientes estropeados, los vicios disimulados».[2] Pero lo que la cámara nos muestra es, por encima de todo, un ser al acecho, un ser que teme descubrirse. Y, precisamente, un ojo al sesgo puede manifestar dos cosas opuestas. Puede ser un ojo anhelante y que responde así a la provocación que pretende sorprender, tras la silueta negra, al ser de deseo. Pero también puede ser al revés: un ojo atento a las trampas tendidas al deseo para que se confiese como tal. El ojo de Tartufo bizquea porque está perpetuamente ocupado en retener el movimiento oblicuo que debería perderlo. La tendencia que lo lleva hacia el objeto de deseo es incesantemente prevenida por la observación de quien lo mira o podría estar mirándolo. La maquinación de Elmira, que quiere mostrar a un Orgón oculto la verdad de Tartufo, fracasa porque su escote ofrecido en primer plano es para el ojo de Tartufo menos visible que el borroso reflejo del rostro de Orgón en la tetera. Pero la impotencia de Elmira también es la de Tartufo. El hipócrita mudo, privado de las palabras de la seducción, se encuentra en una situación comparable a la de los «saboteadores» estalinistas que nunca saboteaban para no correr el riesgo de desvelar su condición de saboteadores. Ante todo, Tartufo no debe parecer un hipócrita. Así pues, las escenas de seducción, orquestadas exclusivamente por Elmira, presentan un carácter forzado. Forzada es, en primer lugar, la mímica de Elmira, a menos que su destinatario no sea Tartufo. Y, en segundo lugar, especialmente forzado es el *raccord* de planos entre el ojo desviado de Tartufo y los objetos propuestos a su deseo: las piernas de Elmira o su pecho palpitante. Ya que esos objetos son menos lo que Tartufo ve, como ser de deseo, que lo que debería acicatear su deseo, los objetos del deseo en general, ese trocito de piel más arriba de los botines o esa agitación de unos senos temblorosos que, en las novelas del siglo XIX, hacen volver la cabeza a los jóvenes varones. Esos objetos del deseo nos son mostrados para que *nosotros* los atribuyamos al deseo de Tartufo. Pero, según parece, lo que debería causar su deseo amoroso más bien le causa el deseo más prosaico de ir a mirar si no le están mirando.

A primera vista, pues, la ficción adoptada parece tender en vano hacia una

operación que no se realiza: la conversión del cuerpo de Tartufo a otro *gestus*. Sin embargo, todo el dispositivo escenográfico parece construido a ese efecto, con sus dos tipos de lugares: tenemos, con el *hall*, las escaleras y el rellano, el clásico «lugar de paso» de la ficción teatral, ese lugar de paso por principio siempre abierto (incluso cuando se trata de la habitación de la Mariscala en *El caballero de la rosa*). Ese espacio teatral en el que no se habla, en el que sólo se exhibe, es el lugar privilegiado de la silueta negra. Y tenemos los lugares cerrados de la intimidad cinematográfica. No son espacios del secreto sino, por el contrario, volúmenes cerrados donde los cuerpos quedan atrapados, amenazados por la mirada a través de la cerradura. Se trata entonces de desplazar a Tartufo desde el espacio teatral por el que su silueta cinematográfica circula con toda comodidad hasta atraerlo a esas estancias con trampa. Sin embargo, este dispositivo ficcional y escenográfico no funciona, al menos entendido como máquina de confesión capaz de desenmascarar al hipócrita. Aquel a quien han arrebatado el timón de las apariencias y que ha sido relegado al papel de bestia desconfiada no puede ser atrapado en plena actuación. Será otro quien caiga en su lugar. En la última escena, ante una Elmira ahora pasiva y petrificada, y bastante poco deseable en ese salto de cama galante que más bien la asemeja a una momia, otro personaje ha ocupado sin solución de continuidad el lugar de la silueta negra: una especie de mendigo crápula y borrachín, como uno de esos personajes de Labiche u Offenbach recogidos en los bajos fondos para ejercer de invitados especiales en una cena cuyo único objetivo es el de tomarle el pelo a un desgraciado; personajes que infaliblemente acaban dando de bruces con la realidad. La transformación cinematográfica del cuerpo no ha tenido lugar, porque no se le ha permitido al hipócrita llevar el timón de las apariencias. Orgón echa a puñetazos a otro personaje teatral, distinto al que le había embaucado.

Si la adaptación cinematográfica de *Tartufo* consistiera, por lo tanto, en confiar a la mirada del personaje la tarea de operar el equivalente de los dobles sentidos del verbo teatral, podría decirse que el efecto es fallido. Cabe otra posibilidad, claro está: la de que este *Tartufo* nos cuente una historia radicalmente distinta a la de Molière y especialmente afín a los medios del cinematógrafo. Esta divergencia entre la historia cinematográfica y la historia teatral no se termina con el preludio y el epílogo «modernos», sino que toma cuerpo en el arranque de «la historia en sí». Como pasa en Moliere, Tartufo está ausente de ella. El estatuto de dicha ausencia, sin embargo, es distinto. En Molière los dos primeros actos consistían en parlamentos sobre Tartufo. Éstos trazaban la imagen, obsesiva para todos, del (falso) devoto. A toda esa paja con la que se rellena al personaje se le opone aquí su identificación con una sombra. Antes que el falso devoto que viene a estafar a una familia, Tartufo es la sombra venida para separar a Orgón de Elmira. Suya es la sombra que se erige ante la mirada de Orgón cuando éste baja los brazos de Elmira que estaban a punto de estrecharle. Antes me he referido a la cuestión de las frases de doble sentido. En este caso se pronuncia por lo menos una, cuando, a la declaración de amor de Elmira

(«Soy feliz»), Orgón responde: «¡Si tú supieras lo feliz que soy yo!». Se está refiriendo, evidentemente, a otra clase de felicidad, a otro objeto de amor contemplado a través del cuerpo, ahora transparente, de Elmira. Mientras ella se regocija con el regreso del marido, éste piensa en el nuevo amigo conocido durante el viaje. Esa es la sombra que se interpone entre ambos y a la que Elmira se enfrentará de nuevo poco después, cuando la cámara nos deje tras la puerta de Orgón, al que sin duda ella ha ido a reconquistar. Y ese reencuentro con la sombra es lo que dota de intensidad a la impresionante salida de Elmira, cuyo miriñaque se hace cada vez más pesado conforme baja las escaleras, hasta adquirir un peso formidable. Ese miriñaque es, desde luego, un anacronismo, al igual que esos criados empolvados en un decorado de finales del XVIII. Pero no es un anacronismo cualquiera. Ese vestido María Antonieta que aplasta, en picado, el cuerpo de Elmira nos desvela la transformación operada: no un salto histórico, sino un desplazamiento ficcional. Elmira se ha convertido en una condesa de *Las bodas de Fígaro*, que toma dolorosa conciencia de que su marido ha dejado de quererla. Y ese abrumador descenso de las escaleras, junto a las lágrimas vertidas sobre el medallón de Orgón, son el equivalente de dos arias mozartianas, un *Dove sono* y un *Porgi amor*. Y lo mismo ocurre con la escena de la carta escrita en compañía de Dorina para atraer a Tartufo a su dormitorio: es la transposición del célebre dúo de la condesa y de Suzanne.



Tartufo (F. W. Murnau): Orgón, Elmira y la sombra.

A partir de ese desplazamiento en la ficción, todo lo que nos desconcertaba de ese *Tartufo* sin seducción halla su lógica. La historia que nos presenta el cineasta no es la de las maquinaciones del hipócrita. Es la de la enfermedad de Orgón y del

tratamiento con que Elmira pretende curarla. Todo pasa entre Elmira y Orgón, entre Elmira y el amor que Orgón siente por esa sombra. De ahí la importancia de esas secuencias que nos muestran a Orgón preparando febrilmente el desayuno de Tartufo o velando amorosamente su reposo. En cierto sentido, esas escenas son la visualización de las palabras de Dorina en el texto de Molière, cuando ironiza sobre la locura de su amo. En ellas reside el principio de transformación de la palabra en imagen propio del filme. Las imágenes no muestran lo que dicen los personajes de la obra, sino lo que de ellos se dice en la obra. El zafarrancho de criados inicial visualiza el parlamento de Madame Pernelle, que en la obra de Molière carga contra todo el servicio a las órdenes de su nuera. Y la imagen de Orgón ante el cenador, velando el reposo de Tartufo acostado en su hamaca, visualiza el parlamento de Dorina en la obra teatral. Lo que vemos en ese decorado sobreexpuesto es el sueño de Orgón, ese sueño que atraviesa la realidad sórdida que vemos con los ojos de Elmira: ese gatazo repulsivamente ahíto, ovillado en su hamaca.

Pero este principio de visualización no es sólo una adaptación cinematográfica específica de los elementos de una fábula teatral. También inscribe la figura y la fábula de Tartufo en una categoría propia del cine en general y, en concreto, del cine expresionista, y, más concretamente aún, de Murnau: una categoría de historias de apariencias que ya no son historias de confesión. Como hemos visto, el cine no hace que los hipócritas confiesen. El cine cuenta historias de sombras densas, de sombras envolventes que deben ser destruidas. Una sombra no confiesa; una sombra debe disiparse. La historia de Orgón víctima de una sombra se parece a muchas otras fábulas que nos cuenta el cine de Murnau. Se parece a la del joven poeta empleado municipal de *Das Phantom* (1922), literalmente arrebatado por la fuerza prodigiosa de una aparición de blanco. Se parece a la del joven Hutter de *Nosferatu, el vampiro* (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, 1922), que parte raudo hacia el país de los fantasmas. Y se parece, por último, a la del granjero de *Amanecer* (Sunrise, 1927) ante la aparición de la forastera.

Esas sombras deben ser disipadas. Pero al cine le cuesta disipar sombras. Su especialidad, por el contrario, es darles consistencia, es constituirlas en objetos de amor y fascinación de los que no nos liberamos más que por milagro o por la fuerza. Y ése es, precisamente, el objeto de *Tartufo*. La película nos muestra la maquinación de una reconquista. Elmira maniobra a fin de alejar del corazón de Orgón al intruso, culpable de que Orgón no la vea. Se trata de un exorcismo, de un espectro que debe ser expulsado. De ese cambio en la fábula deriva el déficit del personaje. Aquel que, en la obra de Molière, lo orquestaba todo, incluida su propia desgracia, queda convertido aquí desde el principio en el intruso a expulsar y al que, para ello, debe inducirse primero a pecar. Le es arrebatada la iniciativa. E incluso su asalto a la virtud de Elmira es singularmente ambiguo. Ese misal que se posa en el pecho escotado es, qué duda cabe, blasfemo, pero no de una abrasadora sensualidad. Y, de todas formas, los intertítulos cortan su posible erotismo. La iniciativa recae en Elmira, que quiere

alejar la sombra, provocar la caída de la máscara. Ya hemos comentado lo extraño de la gran escena de seducción, de la exhibición un tanto mecánica de Elmira y del *raccord* problemático entre el ojo de Tartufo y el objeto del deseo, ese *raccord* que necesitaba pasar a través de nosotros. A menos que, como ya se ha dicho, la exhibición de Elmira vaya destinada a otro. Y de hecho sí va dirigida a ese tercero oculto tras la cortina, aquel para quien Elmira se ha escotado así: Orgón. Es el momento de recordar las palabras de Madame Pernelle:

Quien sólo quiere agradar a su marido no necesita, nuera, tantas galas.

Nuestra respuesta debe ser ésta: Elmira no sólo quiere gustar a su marido sino también al adorador de Tartufo. Pero agregaremos que. Elmira, al ofrecer así su pecho, hace dos cosas en una. Expone al remiso deseo de Tartufo el teórico objeto de deseo de Orgón. Pero también se ofrece, para disipar la sombra. Ofrece su garganta al hombre negro del mismo modo que la prometida de Hutter ofrecía la suya a los colmillos de Nosferatu, para que, al cantar el gallo, Hutter y todos los demás se libren del vampiro. La ofrece para que Orgón, a imagen del campesino caído de *Amanecer*, vuelva al mundo de los vivos, para que, como el hijo egoísta y ambicioso de *La tierra en llamas* (Der Brennende Acker, 1922), reencuentre a su familia. La exhibición erótica es un ritual de sacrificio. En *Nosferatu*, el sacrificio provocaba el desvanecimiento de la sombra. Aquí el final de la sombra no será un desvanecimiento sino una sustitución.



Tartufo (F. W. Murnau): de Molière a Mozart.

Merece la pena examinar esta diferencia entre dos soluciones, porque plantea el problema de la fábula cinematográfica, es decir, de la relación que el cine mantiene con sus propias apariencias. Esas sombras que mantienen cautivos a los personajes son, en efecto, las sombras proyectadas por los poderes de ilusión propios del cine. El relato visual debe liquidar esas sombras, esto es, liquidar los poderes inmediatos del cine. Pero son dos las formas de liquidar las sombras. La primera recurre al poder fantasmático en sí. La máquina de producir *phantasmata* se encarga entonces de escamotear las sombras que ella misma ha creado. Así, la negra sombra de Nosferatu se desvanece ante nuestros ojos, por la magia de la máquina. En suma, todo queda en familia. La técnica cinematográfica aniquila las sombras de la ficción cinematográfica. La segunda manera es muy distinta. Supone que el cine se despoje de ese poder de escamotear *sus* sombras, que salga de sí mismo, que se sustraiga a sus figuras. Es lo que sucede en *Tartufo*. La sombra negra recortada sobre un fondo de sombras claras ante una pared blanca es una figura del cine. Y lo mismo ocurre con ese universo del *flou* y la sobreexposición que es el reino de Orgón. Para liquidar sus propias sombras, el cine debe secundar la estrategia de Elmira: arrastrar a Tartufo lejos de esa relación de la silueta negra con el nebuloso reino de Orgón, es decir, lejos del reino de la inmediatez cinematográfica. La estrategia ficcional de Elmira requiere que Tartufo sea arrancado de la modalidad del ser que le protege: la de los *phantasmata* cinematográficos. Esa sombra que no puede confesar a la manera teatral tampoco puede ser escamoteada a la manera cinematográfica. Es preciso, pues, desplazarla a otra escena, a una escena intermedia. Mediante el subterfugio del tocador, donde Elmira trata de atraparla primero, la silueta cinematográfica acaba finalmente encerrada en el marco de un cuadro de género. El tocador de las galanterías al estilo Fragonard se convierte en un interior holandés, un espacio pictórico de proximidad de los cuerpos y de distribución de luces y sombras donde se pierde la silueta negra.

La liquidación de Tartufo es la sustitución de un cuerpo por otro. En la habitación de Elmira, como hemos visto, se ha instalado otro cuerpo: un cuerpo rústico de campesino alegre, chillón y avinado, como los que encontramos en los cuadros de Van Ostade o de Adrián Brouwer. La sombra que no puede ser escamoteada es liquidada en la modalidad inversa. Se convierte en un cuerpo portador de las marcas de su origen y de la prueba de su diferencia. El cuerpo plebeyo que se acuesta en el lecho de Elmira aparece como un cuerpo fuera de lugar, obviamente ajeno a la mansión aristocrática de Orgón, ajeno a las maneras de ser del cuerpo petrificado de Elmira. Su verdadero espacio sería el de una escena tabernaria. La diferencia de clases también es una diferencia en la clasificación de las artes y los géneros. La sombra cinematográfica pertenece a esa poética romántica que ya no conoce el principio genérico de adaptación de las formas artísticas a los temas representados. La estrategia de Elmira y la de Murnau la devuelven al universo clásico donde un género responde a un tema y donde los personajes poseen la fisonomía y el lenguaje

propios de su estado. El cuerpo cinematográfico inquietante, inaprehensible, se convierte en un cuerpo pictóricamente bien identificado, puesto en su lugar —que no es el de Elmira y Orgón—, visualmente expulsado del universo de éstos antes incluso de que Orgón lo expulse físicamente.



Tartufo (F. W. Murnau): la garganta rendida al hombre negro.

Así, la adaptación cinematográfica de la ficción teatral del hipócrita no puede asimilarse a una mera traducción. En el país de las sombras cinematográficas es preciso cambiar la ficción de Tartufo. Es preciso despojar al seductor de los medios teatrales de la seducción para convertirlo en esa sombra a suprimir. Pero lo que ya no puede confiarse al doble juego de la palabra teatral tampoco puede asegurarse por los medios propios de la magia cinematográfica. La sombra debe ser reincorporada, situada en una modalidad de representación donde los cuerpos y sus diferencias sean identificables. Tartufo es identificado como figura pictórica, como personaje de un cuadro de género: se resuelve el problema de la ficción. Pero esta solución, que pone la cámara frente a un personaje pictórico, significa una cierta renuncia del cine a lo que parecía ser su manera propia de imitar la pintura y de reemplazar al teatro, su facultad de suscitar y disipar sombras, su magia inmediata. Si la película de Murnau liquida a Tartufo sólo puede ser al precio de liquidar estéticamente, de paso, el expresionismo cinematográfico. De ahí la tonalidad de grisalla de la película. No es sólo que la superficialidad de los intertítulos despierte a cada momento la nostalgia por el perdido encanto de las palabras de Molière. También es que, para hacerse suyo a Tartufo, el cine debe trabajar en contra de sus propios encantos. Con la liquidación de su protagonista, *Tartufo* pone punto final al duelo del expresionismo, que es

también el duelo de una cierta idea ele la singularidad cinematográfica.



Tartufo (F. W. Murnau): de la silueta cinematográfica al cuadro de género.

De una caza del hombre a otra: Fritz Lang entre dos épocas

Mientras Nueva York duerme (While the City sleeps), realizada por Fritz Lang en 1955, pasa por ser la expresión del radical pesimismo de un autor desencantado de la democracia y del arte cinematográfico por culpa, respectivamente, del pueblo americano y de Hollywood. Pero ¿cuál es el objeto exacto de ese pesimismo, y de qué modo deviene fábula? La opinión generalizada es que el corazón de la trama reside en la implacable competencia entre los gerifaltes del imperio periodístico de Amos Kyne. El redactor en jefe, el jefe de la agencia telegráfica y el jefe del servicio fotográfico se disputan el puesto de director general de ese imperio que la muerte del fundador ha dejado en manos de un hijo malcriado e incapaz. Éste ha prometido el puesto a quien desenmascare al maníaco asesino de mujeres cuyos crímenes inquietan en aquellos días a la comunidad. Simultáneamente, toda una red de intrigas femeninas se despliega al servicio de los rivales. Y el espacio visual de la película parece por entero constituido a partir de los movimientos de los cuerpos y los juegos de miradas que establecen relaciones de superioridad o inferioridad, siempre inestables, entre esos intrigantes que, dentro de la gran casa de cristal, matan el tiempo espiando lo que sucede al otro lado del pasillo, acechando el significado de una sonrisa o de un movimiento mientras, en contrapartida, esconden lo que hacen, componen una máscara destinada a engañar al otro sobre la relación de fuerzas existente. El núcleo del asunto, en suma, parece residir en la organización de la intriga y el secreto permanentes en el corazón de la gran máquina supuestamente encargada de llevar la luz de la información al mundo. El pesimismo de Lang consistiría en observar —y hacernos observar— que todas esas personas que persiguen al asesino son tan antipáticas como él (si no más).

También podría ser, no obstante, que el ballet de intrigantes no fuera en sí más que un señuelo tranquilizador y que el negro corazón de la trama lo constituyera en realidad la acción de los únicos miembros honestos del imperio Kyne: el reportero Mobley y su novia, la secretaria Nancy. De hecho, Mobley no busca ningún ascenso ni se involucra en ninguna intriga. Sólo quiere desenmascarar al asesino. Y para ello tiene un plan: conseguir que se desenmascare hablándole. El proyecto es, *a priori*, contradictorio. Para hablar al asesino, hace falta saber quién es. Y si sabemos quién es, quiere decir que ya se ha desenmascarado. Incluso el maquiavélico Porfirio sería impotente si Raskolnikov no fuese a su encuentro. Pero Mobley no es juez, es periodista televisivo. Cada día, a las ocho, habla cara a cara a quien no conoce. Por consiguiente, esa noche va a hablar a los telespectadores, como todos los días, pero también a un telespectador muy especial: el asesino. Con los débiles indicios que le

ha transmitido un amigo policía, elabora su retrato, le dice que ya ha sido identificado y que su fin anda cerca. Sin verle, lo mira, y con sus palabras lo interpela, pidiéndole que se muestre para afrontar esa mirada. Y, de hecho, en mitad de la frase, un espectacular movimiento de cámara anticipa el efecto instalándose, en contraplano del aparato, ante el asesino. Esta literalización del «cara a cara» que introduce al periodista en todos los hogares es también una figura retórica que invierte el sentido mismo de la palabra «televisión». Lo *televisado* ya no es, en efecto, lo que vemos en el televisor, sino lo que el televisor ve. Lo tele-visado es aquí el asesino, incitado a reconocerse como aquel de quien y a quien se habla.[1]



Mientras Nueva York duerme (F. Lang): el tele-visor.



Mientras Nueva York duerme (F. Lang): el tele-visado.

La cámara pone, pues, en escena el equivalente de una operación teatral, harto conocida desde Aristóteles con el nombre de reconocimiento. El reconocimiento es el paso de lo desconocido a lo conocido: no sólo el proceso que permite descubrir lo que antes se ignoraba, sino el que opera una correspondencia entre una persona identificada y una persona no identificada. Un caso ejemplar es el de *Edipo Rey*, en el que Edipo descubre que él mismo es el asesino que buscaba cuando el mensajero le dice al sirviente mientras le señala: «Ese niño del que hablamos es él». El reconocimiento es esa unión de dos demostrativos, que el sirviente, en esa escena, se esfuerza por impedir, a imagen de la obra entera en la que quienes saben o presienten el secreto se esfuerzan por impedir el ajuste de las dos identidades, por diferir ese momento de reconocimiento en el que se cerrará sobre Edipo la trampa dispuesta por Edipo, por el único que nada sabía y, sobre todo, nada debía saber, por el único, también, que quería saber.

De todo eso trata nuestra secuencia. Lo que ocurre, sin embargo, es que en la película todo funciona en diáfana inversión respecto al esquema aristotélico del reconocimiento. En primer lugar, ya hace tiempo que el espectador conoce el rostro del asesino, porque lo ha visto en acción en los planos iniciales de la película. Y aquí el reconocimiento no es el momento en que la trampa se cierra, sino el momento en que ésta es dispuesta, el momento en que alguien que no sabe finge que sabe, y le dice a quien no conoce: «Sé que tú eres aquél». Por supuesto, fingir que uno sabe más de lo que sabe para que el sospechoso muerda el anzuelo y deje escapar el saber que encierra no es nada nuevo: es el abecé del arte policial. Pero este caso es distinto. Lo

demuestra, *a contrario*, un episodio previo: el interrogatorio, en la comisaría, del infeliz conserje que la policía ha detenido por ser el sospechoso ideal, episodio resuelto con la consabida puesta en escena: focos en el rostro, círculo de policías rodeándole, preguntas acusatorias, intimidación, etc. Todo eso, como Mobley insinúa a su amigo policía, es una puesta en escena inútil cuyo único fruto será el engaño. Nada que ver con el uso que hace Mobley de su saber y de su no-saber. Nada de proyectores en la cara, nada de preguntas, nada de hombres acosando al sospechoso. Porque aquí el problema no es que el sospechoso apresado por la policía confiese su autoría del crimen, sino que el criminal desconocido se reconozca a sí mismo como reconocido. Este dispositivo pasa por un cara a cara de distinta índole, un cara a cara con quien está más cerca que cualquier policía porque está más lejos que nadie, porque nos ve de lejos, con aquel que está en intimidad inmediata con nosotros y nos habla en la medida misma en que habla a todo el mundo, y a nosotros igual que a todo el mundo.

¿Qué hace Mobley en esta secuencia, pues? Dos cosas en una. Con su palabra, presenta el retrato robot que dice cómo es ese criminal. Al mismo tiempo, con su mirada puesta en él, le convoca allí donde debe reconocerse: en ese retrato robot. El problema, en efecto, es que en sí el retrato robot no es más que un cebo inconsistente, un maridaje de dos cosas heterogéneas: primero, unos rasgos individualizadores (una edad, una constitución física y unos cabellos negros) que no pueden servir para individualizar a nadie, para saber *quién* es; y, segundo, un retrato clínico, estándar, archisabido y que simplemente dice *qué* es, a qué género patológico-criminal pertenece. De poco puede servir ese retrato robot a los policías. No es a ellos, sin embargo, a quien se dirige. Sólo puede servir a una persona: al que debe reconocerse, al que, supuestamente, está siendo interpelado cara a cara, directamente, y obligado a identificar su *quién* con ese maridaje de rasgos distintivos. Sólo él será capaz, en ese mismo movimiento, de descubrirse, de ir al lugar donde le esperan, en virtud de su placer al ser reconocido como *lo* que es y de su temor a ser reconocido como *quien* es. A esa doble mediación corresponde visualmente la doble mueca del actor John Barrymore jr., que encarna al asesino Robert Manners. Tanto ante la pantalla de la televisión en la ficción como ante la pantalla real de la cámara, el actor recurre, en efecto, a un doble registro de expresión perfectamente estereotipado. Primero, sentimiento de satisfacción, boca abierta, ojos brillantes; luego, sentimiento de pánico, boca torcida, ojos agitados, manos que pasan al acto: en esa secuencia se estrechan los barrotes de la silla, un poco más tarde el cuello de la madre y, finalmente, el de Dorothy Kyne. Las variaciones sobre este doble registro, y en concreto sobre la torsión de la boca, centran la interpretación del actor en esta película, ya sea al expresar el malestar que mecánicamente le suscitan unas piernas de mujer, o la liebre de una acción proyectada, o sus ambivalentes sentimientos filiales o su actitud ante la mirada imaginaria de Mobley. Y, por supuesto, esta estereotipia evoca una interpretación de distinto calado, fechada un cuarto de siglo antes, por un

actor que encarnaba a otro personaje de maníaco homicida hermano de Roben Manners. Frente a la mueca estereotipada de John Barrymore jr., evocamos todos los cambios expresivos, las transiciones entre el paseante soñador, la bestia salvaje y la víctima postrada que animaban a Peter Lorre, protagonista de *El vampiro de Düsseldorf* (*M-Eine Stadt einen Morder*, 1931), historia de una caza del hombre de la que *Mientras Nueva York duerme* constituye, en cierto modo, el *remake* americano.

Podemos, por supuesto, atribuir la diferencia a los actores; el propio Lang cuestionó a su intérprete. Pero ya sabemos lo reducido que era el margen de iniciativa que el director dejaba al talento personal de los actores; en *El vampiro de Düsseldorf* antes de renunciar al silbido del asesino que Peter Lorre era incapaz de ejecutar, lo había e jecutado él mismo. Aunque la interpretación de John Barrymore jr. no fuese tan buena como deseaba Lang, resulta razonable pensar que interpretó como Lang le pidió que interpretase. No supo *actuar estereotipado*, pero sin duda fue eso lo que le pidieron. Dicho de otro modo, la simplificación expresiva no responde a las limitaciones del intérprete, sino al propio dispositivo de la puesta en escena. Lo que ha cambiado respecto a *El vampiro de Düsseldorf* es ese dispositivo. Y si ha cambiado no es porque Lang haya perdido inventiva. Es porque un dispositivo cinematográfico de puesta en escena es una manera de jugar con un dispositivo político y social de visibilidad, una manera de emplear sus recursos tácitos o de hacer explícito su funcionamiento implícito. La mueca estereotipada de Robert Manners se opone al silbido salvaje y cautivador de M porque la puesta en escena de *El vampiro de Düsseldorf y* la de *Mientras Nueva York duerme* operan con distintos dispositivos de visibilidad.

Valdrá entonces la pena que demos marcha atrás para detenernos en el episodio que, en *El vampiro de Düsseldorf* corresponde a ese distanciado cara a cara entre Mobley y el asesino que señala el inicio de la caza del hombre. Hacia la mitad de *El vampiro de Düsseldorf*, tras una minuciosa investigación en los centros psiquiátricos, la policía ha identificado al asesino y encontrado su domicilio. Armado de su lupa, uno de los policías examina el alféizar de la ventana, pasa el dedo por las ranuras de la madera y encuentra rastros del lápiz rojo que el asesino ha empleado para escribir sus desafiantes mensajes. Mientras la policía está en su casa, el asesino está fuera. Plantado ante un escaparate, con la niña que acaba de encontrar. Los dos son visiblemente felices. Felices por lo que ven, felices por estar juntos. Él sigue con la mirada la mano de la niña que le muestra el juguete de sus sueños. Le gusta pasear sin rumbo, le gusta mirar escaparates, le gustan las niñas, le gusta hacerlas felices. Parece haber olvidado cuál es el objetivo de la operación: disfruta con el presente. También ella está contenta: le cusían los juguetes, le gustan los adultos afectuosos con las niñas. Cuando vea la marca sobre la espalda, su único pensamiento será el de limpiar la mancha que se ha hecho el «viejecito». A continuación dará comienzo la caza: ya no habrá treguas. Para el protagonista es algo así como el último momento de gracia. Pero la palabra «gracia» debe tomarse aquí en sentido literal. No es

simplemente el último momento de tregua, sino una especie de gracia concedida al personaje, la gracia que se le concede en cuanto personaje. Momentos antes, úna sabia composición nos lo ha mostrado iniciando la caza, pasando de su estado normal a su estado de implacable bestia salvaje. Momentos después, dará comienzo la caza del hombre, esta vez contra él. Pero ahora está ese momento de gracia, donde se le permite gozar de un espectáculo, de un contacto, de una sensación, gozar estéticamente, de forma desinteresada. Antes de que el guión condene al personaje, sin darle oportunidad alguna de sobrevivir, la puesta en escena le da su opción de humanidad. No sólo su opción como enfermo que se debe proteger, sino su opción como paseante feliz entre la muchedumbre, su oportunidad de ser una plácida imagen a través de un escaparate, su oportunidad fotogénica, en el sentido que Jean Epstein atribuyó al término.

Pero todo esto no se reduce a una mera pausa en un relato. Es una cuestión de poética. A las exigencias aristotélicas del relato que lleva al criminal hasta el punto en el que será capturado y desenmascarado se les entremezcla y contrapone otra exigencia: la exigencia *estética* de los planos suspendidos, la de una contra-lógica que interrumpe toda progresión de la trama y toda revelación de los secretos, para hacer sentir el poder del tiempo vacío: ese tiempo de los fines suspendidos, donde las pequeñas Cosette contemplan sus muñecas soñadas y donde los «miserables» a los que se les ha concedido una prórroga gozan del simple momento de reconciliación con un mundo que sólo quiere compartir con ellos (y ellos con él) una cualidad inédita de lo sensible. «También la acción tiene sus momentos de ensueño» dice, precisamente, el autor de *Los miserables*. Con ello no entenderemos simplemente que la sucesión de episodios deba ir puntuada por momentos de reposo. Lo que cambia es el sentido mismo del episodio. La nueva acción, la intriga estética, se opone a la vieja intriga narrativa por su tratamiento del tiempo. Lo que ahora confiere al relato su poder ya no es el tiempo de los proyectos y los fines perseguidos u obstaculizados, sino el tiempo vacío, el tiempo perdido de la *flanêrie* o el tiempo suspendido de las epifanías. Ese poder puro de lo sensible es lo que la literatura conquistó entre Flaubert y Virginia Woolf. Y, asimismo, lo que Jean Epstein y unos cuantos más quisieron convertir en la textura misma de la lengua de las imágenes. Por supuesto, Fritz Lang nunca cayó en las ilusiones de esa lengua. No hizo suyo el pensamiento del cine como arte nuevo de la *aisthesis* que terminaría con las viejas artes de la *mimesis*. Muy pronto se dio cuenta de que, si el cine era arte, lo era precisamente por cuanto entremezclaba dos lógicas: la lógica del relato que rige los episodios y la de la imagen que detiene y reengendra el relato. Pero también supo ver que esa lógica mixta de la *mimesis* cinematográfica estaba a su vez ligada a una lógica *social* de la *mimesis*, y que se desarrollaba simultáneamente en su contra y bajo su amparo.



El vampiro de Düsseldorf (F. Lang): el momento de gracia.

Para entenderlo, volvamos a ese momento de felicidad estética que es un momento de intercambio de lugares. El asesino está en la calle como en su propia casa, mientras que la policía está en su domicilio como en casa. Una extraña complementariedad se establece entre esa paz del todo efímera de M, el hombre de las multitudes, y la metódica organización de ese policía que con su compás dibuja círculos sobre el territorio, que examina hasta el último rincón, que organiza descensos a todos los antros y en ellos escruta con su lupa hasta el mínimo detalle, que hace su trabajo, en suma, para encontrar lo que se oculta en lo visible. Su posibilidad de existencia en cuanto personaje es, para él y para nosotros, paradójicamente solidaria de todos esos círculos en los que se extiende el crimen y que se concentran a su alrededor: el círculo de los policías, el de los hampones, el de la opinión pública, el de todas esas sospechas que se propalan anárquicamente por doquier y entre las cuales se escabulle y traza su camino, amparándose en cierto modo en todo ese cerco, al igual que la felicidad de ese plano se ampara en el corazón del montaje alternado que escande la caza del criminal. Todos esos círculos que se van estrechando a su alrededor en la cacería, todos esos círculos sociales que se imitan entre sí, también lo preservan en cuanto personaje, le dan su posibilidad de existir.



El vampiro de Düsseldorf (F. Lang): el examen con lupa.

Para comprender el principio de esa posibilidad, tenemos que detenernos en un momento singular del singular juicio a que es sometido el asesino por parte del tribunal de hampones. No es sólo que los hampones adopten exactamente los mismos papeles que en un juicio verdadero, incluyendo el del abogado que defiende tenazmente al asesino código penal en mano, hasta que uno ya no sabe qué piensa realmente. Es, de manera más profunda, que el destino del asesino parece apresado entre dos leyes. Está la ley a secas, el orden, la protección de la gente honrada, que también es la de los delincuentes. Y luego existe una segunda ley: la *mimesis* de la comedia social, el modo en que los roles sociales viven de la imitación, se alimentan de una especie de ser teatral de lo social, que se difunde, se representa, se invierte. El cabecilla de los hampones se erige en representante de los padres y de la gente honrada, muestra al asesino las fotos de las niñas que ha matado. El timador de la banda hace de abogado. Una prostituta le interrumpe para proclamar en voz alta la angustia y el dolor de las madres. ¿También ella es madre o interpreta el personaje de madre igual que el otro hace con el de abogado? Poco importa. Sí importa, en cambio, la ruptura en el tono de su voz. Arranca con un furioso apóstrofe, luego su voz marca una pausa y se hace mucho más lenta, mucho más tierna, como para expresar lo inefable de ese dolor de las madres, como para hacer creer que ella misma lo ha sentido, al tiempo que sobre ella se posa la mano de otra mujer, en muda manifestación de la gran solidaridad de las madres en el dolor. «¿Cómo puedes saber lo que es? Tendríamos que preguntárselo a las madres», dice, en sustancia, su

«representante». Pero esa furia inicial, ese quebranto de la voz, esa modulación en tono menor del lamento y de esas palabras sencillas, ya las habíamos oído poco antes. Idénticos rasgos habían caracterizado la intervención del asesino. Él también había empezado a gritar, antes de detenerse y recobrar la voz en un registro menor, como una expresión de dolor puro, para responder a sus acusadores en los mismos términos: «¿Qué sabéis vosotros? ¿Cómo podríais saber lo que yo siento?». En ambos casos, una misma «voz del dolor» se alza desde el silencio e invoca lo que nadie sabe. Hay algo que no se sabe, que sólo puede ser imitado, vocalizado, representado, que sólo cabe expresar por medio de un equivalente.

La opción del asesino, el éxito de la puesta en escena, estriban en inscribir el grito angustiado o la mirada serena en la trama de una *mimesis* que es también un paradigma del funcionamiento de la sociedad. La ley *social* de la *mimesis* consiste en esto: es necesario imitar, representar, lo que, verdadero o falso, no está ahí, lo que falta al saber. Ante ese imperativo, sinceridad e hipocresía son lo mismo. El orden a secas, el orden social de la ley tiene su contrapeso en lo que podríamos llamar libertad u opción de la *mimesis*; aquí, a las voces de la madre ficticia y del asesino en la ficción se les conceden las mismas oportunidades. Ésa es la defensa con la que cuenta el personaje de M. Y eso es lo que está ausente de *Mientras Nueva York duerme*. Si existe una paradoja entro los negocios del imperio mediático Kyne y el destino del asesino psicópata, no es que la «gente honrada» se muestre más innoble que el criminal al que persigue. Es que ese imperio de prensa democrática y de la opinión publica haga desaparecer de escena toda opinión pública, aunque sólo fuera en la terrorífica modalidad de los linchadores de *Furia* (Fury, 1936). En *Mientras Nueva York duerme* nadie se preocupa por Robert Manners, nadie visita las clínicas psiquiátricas para saber quién ha salido, nadie trata de descubrir el domicilio del asesino. Más extraño aún: nadie lee el periódico, salvo los periodistas y el asesino. Aparentemente, nadie ve la televisión salvo Nancy, que admira a su héroe, y el asesino, aunque sólo sea una vez. No hay inventario de sospechosos ni de escenas del crimen, no hace falta seguir la pista del asesino. Será él mismo, el *tele-visado*,[2] quien irá por su propio pie hasta el punto al que debe ir, y ante todo lo hará porque una imagen fue a buscarle a su casa y lo instaló frente a sí como aquel que debía reconocerse en el retrato robot imaginario del asesino: debía reconocerse en él, halagado, reconocido en la identidad de su caso, feliz por el éxito de su mensaje escrito con lápiz de labios, reconocido en su goce lleno de odio; al mismo tiempo, debía reconocerse como acosado, como el asesino. A través de esa doble captura el personaje es empujado a la trampa, instigado a hacer por voluntad propia lo que antes hacía por compulsión automática, a hacerlo de manera programada, por deseo de venganza y para aceptar el reto. Es inducido a poner en marcha esa idéntica respuesta a cualquier situación, esa identidad entre la simple incapacidad de soportar la visión de un par de piernas femeninas y los motivos profundos de la venganza, el odio y el desafío. Todo ello configura, efectivamente, un único síntoma, se expresa en idéntico

rictus de la boca, idéntico extravío de los ojos, provocando una idéntica secuencia de gestos.

La estereotipia de la interpretación, por lo tanto, no se debe a la elección de un actor deplorable. Es un reflejo del dispositivo en el que se mantiene el personaje. Entre quien lo busca y él ya no hay estructura de protección; tampoco se le permitirá ningún momento de gracia en el que pueda desplegar algo más que ese mero automatismo facial. La voz y la mirada del otro, restrictivamente dirigidos a él, lo han encerrado en ese plano-contraplano imaginario sin posibilidad de escape. Un asesino puede escapar de los policías, un hombre de la multitud puede perderse, como M, entre la multitud, pero algo muy distinto es escaparse de quien, a distancia, te mira cara a cara para hacerte coincidir con lo que sabe de ti, es decir, para hacer coincidir en ti y por ti lo que sabe y lo que no sabe. Frente al asesino, Mobley aúna el saber del policía con el saber del clínico, el «supuesto saber» del psicoanalista, el saber del profesor, entre otros muchos saberes. Los acumula bajo la égida de un saber fundamental: saber hacerse pasar por el sabio que no es, saber, en general, representar que es quien no es. Ese saber es el del actor. Y es en cuanto actor que el periodista hace confluir todos esos papeles en sí. Ello significa que se ha incautado del poder de la *mimesis* y de sus juegos para identificarlos con la posición de quien sabe. Ha bloqueado ese poder en el lugar que ocupa su imagen, el lugar de quien ve y sabe.



El vampiro de Düsseldorf (F. Lang): la voz de las «madres».

Para pensar esta identificación entre ciencia y *mimesis*, conviene volver a las

bases clásicas, a las bases platónicas del problema. El saber supremo que aquí despliega Mobley es el poder de aquel que puede identificar lo que sabe con lo que no sabe, lo que es con lo que no es; es, en suma, el saber de ser lo que no es. Tal es, propiamente hablando, el saber del mimético para Platón: el no-saber que se hace pasar por saber. Sabemos el modo en que Platón cuestiona ese «saber». En el *Ion*, Sócrates pregunta cómo es que Ion, el rapsoda, puede conocer todo eso de lo que habla cuando canta sus epopeyas, cómo puede saber «hacer» todo eso que dice, todo eso con lo que se identifica. En la *República*, pregunta irónicamente si Homero sabe todo lo que sus personajes saben. Esos personajes dirigen Estados, guerrean, etcétera. ¿Acaso Homero sabe hacer todo eso? Si no sabe hacerlo, es que ha fabricado simulacros, apariencias, apenas aptos para alimentar la comedia social de las apariencias.



El vampiro de Düsseldorf (F. Lang): la voz del asesino.

Como hemos visto, esta comedia social de las apariencias obligaba a los delincuentes a parodiar el dolor de la gente honrada y la imparcialidad de la justicia, y en ese mismo movimiento le daba una oportunidad al personaje en el seno mismo de la cacería mortal. Aquí, con Edward Mobley, las cosas cambian: lo que Homero no podía hacer, él lo hace. Sólo con su *performance* icónica, él es efectivamente policía, fiscal y juez, profesor, médico, interlocutor y general que dirige la maniobra. Y rodo ello en cuanto actor. Por eso mismo ya no se ve limitado por la obligación de imitar a la policía y a la justicia. El actor ha ocupado el lugar de aquel que sabe, ha operado la

síntesis imaginaria de todos esos saberes, en ese cara a cara imaginario que suplanta todo espacio social donde pueda guarecerse el personaje, todo espacio social que lo autorice a ser algo más que lo que sabemos que es, lo que es según el saber, es decir, un enfermo, un caso clínico bien documentado, semejante a una fotografía al estilo Charcot o a una proyección en una conferencia pedagógica: un títere del saber.

El dispositivo de Ed Mobley en su plató televisivo va, pues, mucho más allá de la estratagema urdida en otro filme de Lang, *Gardenia azul* (The Blue Gardenia, 1953), por un colega de Mobley, el reportero Casey Mayo. Buscando un golpe de efecto, Mayo también tendía una trampa a su víctima dirigiéndole, a través de la prensa, una «carta a una asesina desconocida». Insinuando que ya había sido identificada, le ofrecía su ayuda y de ese modo la incitaba a darse a conocer. Pero la trampa de Casey Mayo se adscribe en la vertiente clásica tic la seducción. Tendida por un hombre a una mujer, por un periodista de éxito a una simple telefonista, se basaba en una dependencia tradicional de sexo y de clase. La trampa de Ed Mobley en *Mientras Nueva York duerme* es de muy distinta índole. No ofrece ayuda al débil para arrastrarlo hacia sí, se le impone en otro sentido. Impone su imagen, su presencia, su identificación de lo que él sabe y lo que no sabe, de lo que él es y lo que no es. Sólo apela a una dependencia: la dependencia respecto al imaginario del saber, transportada por la imagen que habla al *tele-visado* y le pide que actúe según el saber existente sobre él hasta el punto en el que será capturado. No se trata de una seducción sino, propiamente, de una condena a muerte, en cierto sentido más radical que la del tribunal ficticio: una condena a muerte científica, donde se despoja al sujeto de su capacidad de existir de otro modo que como es sabido. Es una condena a muerte simbólica en el momento mismo en que se le tiende la trampa.

Va más allá, pues, del *truco* de Casey Mayo, pero también de las intrigas del imperio Kyne, de las informaciones ocultas, de los adulterios, de las seducciones entre bastidores. Se comprende que el honesto Mobley, Mobley el altruista, pueda despreciarlas. También aquí pasa como en Platón: para despreciar el poder es preciso conocer algo mejor que el poder. Y, evidentemente, él conoce algo mejor que ser director general de la empresa Kyne, esto es, el goce de ese juego del saber que absorbe en sí todas las relaciones de dominación y que culmina en un dispositivo de condena a muerte. Para entender el sentido de ese cara a cara, sin embargo, resta por saber cuál es la naturaleza de la imagen que el protagonista sitúa en ese lugar, la naturaleza del poder que él ejerce y que le permite imponer ese cara a cara. Pero para ello tenemos que dar un rodeo, dejar al Mobley rey de la pantalla para ver a Mobley en la ciudad.

Una singular escena de seducción nos servirá para ilustrar el concepto. Mobley, que se ha bebido unos cuantos whiskys para armarse de valor, pulsa en ese estado el timbre de Nancy. Rechazado en primera instancia, bloquea disimuladamente el cierre de seguridad, vuelve a entrar sin previo aviso en el apartamento e impone a su chica el abrazo reconciliador. El interés de la escena estriba en que calca punto por punto

las escenas de asesinato del maníaco. De nuevo tenemos el hueco de la escalera, la fascinación por las piernas de mujer, una mirada de reojo lanzada al cierre de seguridad bloqueado de idéntica forma, la intrusión en el apartamento, un juego de manos y, asimismo, la insistente inscripción del significante materno. «Tu madre debiera habértelo enseñado», dice Nancy en respuesta a una pregunta insinuante de su pretendiente, pero también como eco de ese *Ask mother* que el maníaco escribe en la pared con el lápiz de labios de sus víctimas. De forma insistente, la puesta en escena establece una relación analógica entre la escena de seducción y la escena de asesinato. Debemos preguntarnos, entonces, cuál es la diferencia. La respuesta administrada visualmente en estos planos es simple: la diferencia es que Mobley halla el buen encadenamiento, el buen esquema motor entre la palabra, la mirada y las manos. Porque existe una manera de emplear correctamente la violencia de las manos, de sostener el cuello con una sola mano y de utilizar la otra para rodear la cintura; una manera de cerrar los ojos en lugar de desencajarlos frenéticamente; de emplear el lenguaje vulgar y las bromas insinuantes en lugar del mutismo de las inscripciones con carmín. Mobley nos enseña, en definitiva, que con las mujeres hay cosas que deben decirse y hacerse, cosas que deben ser ejecutadas en el orden correcto y en el momento adecuado. Y para ello no hace falta ser muy sutil. Incluso pueden valer los andares y la entonación de un tipo que se ha bebido unas cuantas copas de más. Basta con adoptar desde el principio la orientación adecuada, renunciando a la posición de hijo de papá —estilo Walter Kyne— o de hijo de mamá —estilo Robert Manners. Renunciar a la pregunta superfina: saber si uno es realmente aquel que sus padres querían que fuese. A ese precio, uno encuentra la buena orientación, alcanza el buen esquema motor; uno es, en suma, un buen behaviorista en lugar de un retrato robot psicoanalítico.

Sin duda el espectador siente que, de ser él Nancy, se vería mediocremente seducido. Pero no estamos ante una verdadera escena de seducción sino, una vez más, ante una escena pedagógica. Todo se desarrolla como si Mobley no estuviera declarando su amor a Nancy, sino como si estuviera mostrando a distancia al enfermo sexual lo que es una libido normal, que ha pasado el estadio de las fijaciones infantiles y ha encontrado los buenos objetos que ha de succionar, los vasos de alcohol y los labios de las secretarias. Entonces podremos responder a la pregunta relativa al poder de Mobley: qué es lo que le instala en ese lugar, en la imagen de aquel de quien el asesino no podrá escapar. Aquel de quien no podemos escapar no es el padre. No es la ley, ni el orden ni la sociedad. Recordemos la actitud de Mobley ante Amos Kyne mientras éste le explicaba los deberes de la prensa en una democracia, la soberanía del pueblo, la necesidad de informar al pueblo de todo lo que le interesa, etc. Mobley, de espaldas todo el tiempo, piensa en su inminente emisión, y su silencio parece estar diciendo: «Habla cuanto quieras. El pueblo, la democracia, la prensa libre, la información, todo eso son palabras al viento. Lo que no son palabras al viento es lo que voy a hacer yo: instalarme frente a la cámara,

entrar en los hogares de la gente. El pueblo no existe. Hay telespectadores y personas como yo, infinitas personas para quienes no soy un padre sino un instructor, un simple hermano mayor».

El hermano mayor no es aquí una imagen terrorífica del género *Big Brother*. Es, simplemente, aquel que puede servir como imagen normal, como imagen de la norma, aquel que ha franqueado el estadio de las fijaciones infantiles y ha «madurado» su libido. Éste se sitúa frente al asesino como frente a un hermano pequeño, estancado en la fase de la masturbación manual e intelectual, en las historias de papá-mamá y en la pregunta de saber si realmente por deseo de él un hombre y una mujer, su padre y su madre, ejecutaron esa serie de gestos que denominamos hacer el amor. En resumidas cuentas, se sitúa frente a él como el hermano mayor, la imagen normal. Y ese hermano mayor, esa imagen normal, es quien ocupa el lugar del actor sabio, el lugar de la *mimesis* absorbida, autodenegada. Ése es el nuevo par que sustituye al par de la *mimesis* y la ley. El actor ha asumido el papel del sabio, ha absorbido la *mimesis*, identificada desde entonces con la posición de quien sabe y nos sabe. Y con la aparición televisiva de Mobley, la autoridad del padre se ve sucedida por la autoridad del hermano. Aunque, como sabemos, hay dos maneras de entender esa sustitución. En sus páginas sobre *Bartleby* y sobre *Pierre o las ambigüedades* de Melville, Deleuze crea la fábula teórica de una América de hermanos y hermanas, fundamentada en la destitución de la imagen del padre.[3] La fábula de Fritz Lang opone a esa utopía de la fraternidad democrática americana una contrautopía: el mundo de los hermanos mayores no es el «camino franco» de los huérfanos emancipados. Es, por el contrario, el mundo sin escapatoria. Quien cierra las puertas no es el padre o la ley sino la ausencia de éstos, la destitución de la *mimesis* social en la relación única de la imagen que sabe y ve con la imagen que es sabida y vista. Es su destitución en favor de la imagen televisiva, de la imagen fingida de aquel que es y sabe la normalidad, el hermano mayor «sexualmente maduro».

Mientras Nueva York duerme expresa, pues, algo más que el desencanto del emigrado alemán frente a la democracia americana. Lo que escenifica es la identificación televisiva de la democracia. Pero para el cineasta esa identificación no es un simple objeto: es un nuevo dispositivo de lo visible que el cine como tal debe afrontar. Hemos visto cuáles eran sus repercusiones en la fábula y en el personaje del asesino. Pero la misma estereotipia afecta a la expresión del vencedor, del ubicuo dios de la presencia televisiva. Sigamos a Edward Mobley hasta la ciudad y en su papel de enamorado. Cuando se acerca el desenlace, justo mientras el asesino, sometido a la llamada del televisor, se mete en la trampa que le han tendido, Mobley es víctima de una escena doméstica organizada por su novia. La chica le reprocha sus escarceos con la provocativa Mildred, que trabaja por cuenta de uno de sus competidores. Ante la chica, el actor-profesor Mobley es singularmente incapaz de hablar, de adoptar un tono convincente. Y cuando habla de la tristeza que le destruirá si ella le abandona, no le creemos. No es que no nos parezca sincero, sino que todo

sucede como si él no supiese imitar, asumir el tono y ofrecer la imagen de alguien habitado por un sentimiento. Antes hemos visto cómo Dorothy Kyne, la esposa adúltera, le ponía los cuernos al marido y cómo la engatusadora Mildred seducía teatralmente al reportero. Pero, por lo visto, él no sabe o ha dejado de saber cómo representar incluso sus verdaderos sentimientos por Nancy (ya que un sentimiento sincero debe representarse, lo mismo que un sentimiento fingido). La prostituta de *M* sabía expresar el dolor de las madres, volviendo vana la pregunta «¿Lo es o no?». Por su parte, aquí Mobley sólo sabe expresar dos sentimientos: la beatitud idiota de la vanidad —sonrisa presuntuosa, boca abierta de par en par, ojillos iluminados— o la exasperación, traducida por sus ojos alzados al cielo y sus insistentes manotazos. Primero esas manos parecen decir «Déjame en paz», y luego acaban por crisparse, imitando en cierto modo al asesino, representando en todo caso el pensamiento «Me entran ganas de estrangularla», para finalmente volverse a cerrar en un gesto normal de cólera: dos puños que golpean sobre una mesa. La estereotipia de las dos mímicas, necia beatitud o exasperación, llega como respuesta a la estereotipia de la doble expresión del asesino, como si Mobley también fuese ahora una imagen captada, como si la identificación del imitador con la imagen que sabe le incapacitase para los antiguos juegos teatrales y sociales de la *mimesis*, volviéndole incapaz de expresar y representar el sentimiento. Queda así reducido a la estereotipia, prisionero de su saber exclusivo: hablar como la imagen del que sabe, hablar desde lejos, estando ausente.



Mientras Nueva York duerme (F. Lang): el buen encadenamiento motor.

Aquí, menos aún que con el asesino, tampoco cabe echar las culpas a la interpretación del actor. Es verdad que Lang no tuvo palabras muy amables para

Dana Andrews. Pero hay dos cosas que sí debía de saber antes de dar el primer giro a la manivela. Interpretar la llama ardiente de la pasión nunca fue la especialidad de ese actor. En su gran película de amor, *Laura* (Laura, 1944), el suyo fue, pese a todo, un extraño enamorado. Sí hay algo, en cambio, que siempre supo muy bien cómo interpretar: la impasibilidad. En *Laura*, oponía la indiferencia soberana del policía plebeyo Macpherson a las humillaciones que le infligía la estrella radiofónica, el cronista social Waldo Lydecker. Estaba, pues, capacitado para introducir en la exasperación de Mobley todas las medias tintas necesarias. El problema no está en la interpretación del actor Dana Andrews, sino en la extraña clase de actor que él interpreta y que pone en tela de juicio la idea misma de juego mimético. Aquí, en efecto, el policía se ha convertido en periodista, el hombre de a pie ha ocupado el lugar del cronista mundano. Ha captado la actitud del escritor, ha sustituido la voz radiofónica de Lydecker por su voz e imagen televisivas. Pero este hombre de a pie venido a más ha perdido, al alcanzar ese lugar, dos facultades: la facultad de decir y de representar el amor invencible que caracterizaba a Lydecker y la facultad de representar la paciencia que caracterizaba a Macpherson. Ahora es prisionero de su nueva identidad, la de la imagen que sabe y nos habla desde lejos. Todo sucede como si, fuera de esa relación, ya no quedase por representar más que la insignificancia o la mueca. La imagen que sabe ya no puede ser el personaje que representa. La imagen televisiva no sólo cuestiona el juego social que el actor debe interpretar, sino el *gestus* mismo del actor.

Viendo esas muecas, esos ojos mirando al cielo, esos gestos de manos exasperadas, que componen la mímica de Mobley frente a Nancy, cabe pensar en una declaración de Dziga Vertov en los tiempos heroicos del cine: «La incapacidad de los hombres de saber comportarse nos avergüenza frente a las máquinas. Pero ¿qué queréis que hagamos si las maneras infalibles de la electricidad nos conmueven más que el desordenado tropel de los hombres activos, y la corruptora desidia de los hombres pasivos?».[4] El desorden del hombre activo, la desidia del hombre pasivo: ése es el espectáculo que Dana Andrews nos presenta aquí, como una especie de caricatura de aquel gran ideal cinematográfico. No cabe duda de que Lang nunca compartió ese ideal del hombre mecánico y exacto captado por el ojo eléctrico. Él nunca se entusiasmó, como Vertov, por la sociedad de hombres y máquinas exactos, liberados de la psicología. Nunca pensó, como Epstein, que un sentimiento se radiografiaba y que el pensamiento se imprimía en la frente con pinceladas de amperios. Siempre creyó que un sentimiento se representaba, se imitaba, y si la palabra expresionismo —que a él no le gustaba— tiene algún sentido, es ése. Contra la utopía antimimética de los vanguardistas de los años veinte, Lang esgrimió una y otra vez la modalidad crítica de la *mimesis*, la que emplea una de sus modalidades contra la otra. Ésa fue su elección al asumir las formas del cine de autor, como en *El vampiro de Düsseldorf*, donde él era el amo del juego, y también en el cine de encargo que hizo en Hollywood, donde su grado de intervención era limitado en un

proceso en el que tanto los actores como el guión le venían dictados por el productor, impuestos por la industria. Y, pese a todo, siempre supo preservar un dispositivo mimético personal, contraponer su propio arte de la *mimesis* al que le imponía la industria. Sin embargo, en *Mientras Nueva York duerme*, Lang topó con algo más que las imposiciones financieras de la industria. Topó con otra figura de la industria, o con esa otra versión de la utopía eléctrica que, por su parte, es una realidad incuestionable y se llama televisión. Y esa máquina reestructura el orden de las relaciones arte-industria, redefiniendo el sentido mismo de la *mimesis*. Resuelve la querella entre utopistas del ojo mecánico y artistas de la *mimesis* contrariada. Y la resuelve en la medida en que los suplanta a todos y fija el estatuto de la imagen mecánica de masas, ese estatuto de la *mimesis* autosuprimida.



Mientras Nueva York duerme (F. Lang): la mueca de la imagen-que-sabe.

¿Qué representa entonces Dana Andrews? Representa al hombre televisivo, representa la relación entre su capacidad y su incapacidad. Representa su capacidad de fingir bien una sola cosa: la postura de aquel que sabe, que habla y ve a distancia y que desde la distancia nos llama para que nos situemos frente a él. Esa capacidad es, sin lugar a dudas, un desafío lanzado al arte mimético en general y al cine en particular. *Mientras Nueva York duerme* podría ser concebida, entonces, como la puesta en escena del hombre televisivo. Por esa razón el trío formado por el asesino, el periodista que lo busca y su cómplice prevalece sobre todas las intrigas de la empresa Kyne. Ese trío es, en efecto, el trío televisivo, la pareja televisiva y su testimonio, Nancy. En el seno del imperio Kyne, en el seno del imperio de la información para el pueblo, y del contraimperio de las intrigas y de las ilusiones, sólo

habrá al final —y Mobley lo sabe— una cosa seria: el plató de televisión. Lo serio es eso: el dispositivo que pone a Mobley «frente» al asesino y por el cual sólo una persona de la empresa se interesa: Nancy. Antes he dicho que este trío es el que proporciona a la película su fórmula, y no el juego de intrigas e intrigantes. Quizá debiera formularlo con mayor precisión. La película, en efecto, versa sobre un umbral de separación. El trío televisivo se encuentra separado del mundo de las intrigas. Sabe dónde pasan las cosas serias. De ahí que sean unos privilegiados. Pero, al mismo tiempo, ese privilegio se paga con un empobrecimiento en la facultad mimética, un empobrecimiento en hacer lo que uno normalmente debe hacer como actor, ya que también lo hace en la vida: imitar sentimientos, los experimente o no.

La cuestión, entonces, no estriba en saber qué es más interesante, si la caza del asesino o el juego de intrigas que la rodea. El interés reside, precisamente, en el umbral, en la relación entre el escenario televisivo y el viejo escenario de la representación, el gran desfile de intereses, de pasiones y de ambiciones, de fingimientos, de mentiras y de seducciones, que sigue constituyendo, por sórdidas que sean las ambiciones y los medios que las sirven en el imperio Kyne, el gran resplandor mimélico de las apariencias. Alrededor del nuevo poder de la imagen-que-sabe, la vieja *mimesis* despliega todos sus prestigios, incluyendo los más trasnochados, como en la escena de seducción de Mildred interpretada por Ida Lupino. Lo que Lang nos muestra, a través de ese gran resplandor, es la carencia de la imagen-que-sabe, la pérdida del poder de seducción mimética ligada a su propia autoridad. A esa mueca queda reducido el personaje televisivo cuando no está ante la cámara, cuando no mira a un espectador lejano sino que debe enfocar de cerca, representar un sentimiento. Es eso lo que se pone en escena: la relación entre esa capacidad y esa incapacidad, en la que cada uno de los extremos critica al otro y lo arrastra hacia el terreno de lo irrisorio. Y la puesta en escena languiana parece traducir el presentimiento del cineasta según el cual quizá, tanto en el arte como en esta historia, el *tele-visor* esté destinado a ganar la apuesta, la imagen débil a triunfar sobre la imagen fuerte. Tal vez fue la conciencia de un tal destino, aunada a la voluntad de jugar con él, de recuperarlo en el seno del arte de las apariencias, lo que llevó a Lang a imponer una pequeña secuencia no prevista en el guión, una secuencia que los productores, paradójicamente, rechazaban, por encontrarla un tanto grosera: el *gag* de ese pequeño dispositivo para ver imágenes con el que la seductora Mildred excita el deseo de Mobley, y que sólo ofrece la visión de un bebé a gatas. Esa pequeña máquina de visión encierra, en su cualidad irrisoria, todo el poder de la ilusión. Es preciso añadir, sin duda, el comentario mudo del camarero que la recoge en el bar: una sonrisa, un movimiento de cabeza. No cuesta ver en él la sonrisa, a la vez burlona y desencantada, del director, que quizá piense que la vieja caja de las ilusiones está tocando a su fin pero que, sin embargo, aún tiene ganas de jugar con lo que la suplanta.

El niño director

Suele decirse que la infancia es desarmante. Bajo su doble rostro, lastimero o malicioso, el cachorro está muy bien aleccionado en las artimañas de esa inocencia que nos revela la brutalidad o la falsedad de un mundo. Por esa razón el espíritu, que se confiesa vencido de antemano, se pone especialmente en guardia cuando, al inicio de *Los contrabandistas de Moonfleet*, la imagen nos presenta un retrato exacto, casi esencial, del cachorro. Edad: diez años; ojos: verdes; cabello: pelirrojo; rasgo distintivo: pecas; nacionalidad: inglés; estado civil: huérfano; profesión: deshollinador; tipo novelesco: hijo de familia venida a menos. La identificación con el huerfanito parece del todo imparable por cuanto aúna la habitual compasión ante quien no tiene padres con el secreto deseo de serlo, de haberlo sido siempre: deseo de ser nuestro propio padre, generalmente metaforizado por la alta mar, por el ancho camino y por el zapato agujereado. Al ver cómo el cachorro silba y mete el dedo en el orificio de su suela, ¿no se sentirá glorificado el colegial de nuestro tiempo por saber recitar *Ma Bohéme*, del mismo modo que su homólogo en tiempos de Flaubert podía declamar *Rolla*? Elaborada con las más comunes de las nostalgias por una inocencia paradisíaca, ¿no es acaso la figuración de la infancia recuperada un grado cero del arte, equivalente a un grado cero de la moral, aun siendo ambos cautivos del apego al origen: verde paraíso donde todas las historias de infancia e inocencia ostentan idéntico valor y a cuyo respecto Kant y Schiller, por no remontamos a san Agustín, nos han prevenido una y otra vez?

Aunque, bien mirado, tal vez sea un acto de pereza mental acusar de este modo a la pereza sentimental. Ya que no siempre es la misma fábula infantil la que reaparece en imágenes más o menos bellas. Sobre la seducción común se van erigiendo figuraciones más poderosas donde la virtud de la infancia se asimila a una discusión sobre lo visible, donde la consabida fábula de la mirada desnuda del niño sobre las apariencias del mundo adulto se presta a la confrontación de un arte con sus propios límites. En las postrimerías del mudo, Ozu puso en escena a dos niños que comienzan una huelga de hambre tras presenciar la proyección, en casa de los jefes de su padre, de una película casera donde éste hace payasadas para divertir a sus superiores (*He nacido, pero*… [Umarete wa mita keredo, 1932]). A través de la mímica infantil, el arte cinematográfico se confronta con unos usos sociales de la cámara cifrados en la servidumbre jerárquica y la diversión de los ricos (de ahí el significativo título japonés). Veinticinco años de cine sonoro más tarde, la huelga de hambre se convierte en huelga de palabra, sostenida por los hijos de la siguiente generación, que quieren una tele (*Buenos días* [Ohayo, 1959]). Esta vez los dos pequeños rebeldes confrontan visualmente los códigos conversacionales de la civilidad adulta con la anarquía —ese otro conformismo— de la sociedad infantil. Pero también, al evocar las impertinentes

coreografías mudas de un Chaplin o un Buster Keaton ante la comedia social, confrontan el cine con sus poderes pasados. Todo el campo de la representación cinematográfica queda así replanteado en la relación entre fábula y figuración.

La candidez del pequeño John Mohune, aferrado a la carta de su madre que le asegura que encontrará a un amigo en el canalla Jeremy Fox, bien podría definir, asimismo, la suspensión conjunta de un código social y de un código representativo. «Sir, I object»: las objeciones de John Mohune no sólo apuntan al cinismo de lord Ashwood. El cándido cachorro introduce el desorden en la lógica misma del juego entre verdad y mentira, entre lo visible y su reverso, propio del cine en general y de la figuración languiana en particular: así, no sólo es insoportable para el director, que siente aversión por los ingenuos, sino que además exige de él una ejemplar contorsión de su arte, de su modo de visualizar el juego de las apariencias.

Veamos, pues, a Pulgarcito en acción. Alertado por un ruido, el niño John Mohune acaba de levantar la cabeza. Su mirada topa con la mirada fulminante del arcángel de bronce que vela en el cementerio. Como salida de ultratumba, una mano se alza por encima de la piedra e invade el área derecha de la pantalla. Un grito, un vértigo. Acto seguido un contrapicado dispone en un círculo pesadillesco los rostros de cera que se ciernen sobre el niño: guiño burlón a los recursos que el cine, en su infancia, gustaba de emplear para evocar la visión subjetiva y suscitar la imagen del abismo y la sensación de miedo. Pero he aquí que el niño abre los ojos, se incorpora sobre sus codos y rectifica la visión. Esos breves planos condensan todo el movimiento del filme: el pequeño deshollinador, acostumbrado a bajar por las chimeneas y que se pasa el día cayendo en unos subterráneos donde mora el reverso canalla de una rutilante sociedad, no dejará de rectificar la perspectiva, de horizontalizarla. No dejará de reencuadrar, de imponer su propio espacio, ajeno a eso que los usos sociales y artísticos figuran y metaforizan en la vertical relación entre la superficie brillante y los tenebrosos bajos fondos, entre la apariencia visible y el secreto escondido: una cierta economía de lo visible, a la vez social y narratológica, en la cual el saber oculto deviene resorte de la ficción. Partiendo del *topos* de la inocencia que afronta victoriosamente la corrupción, Lang teje una fábula cinematográfica de mayor calado: la del rectificador de las apariencias. No se trata de un rectificador de agravios. El rectificador de agravios no se sale de la fábula: es Maskew, el juez de la horca, semejante a aquellos que combate, no tanto en su crueldad como en su absoluta incapacidad de decir una frase que no tenga doble sentido.

John, en cambio, no entiende las frases de doble sentido. Queda sordo a toda frase donde se diga que lo que vemos esconde lo que es. En los platós de la verdad oculta instala su propia mirada, que delimita sin cesar los encuadres de su guión privado: el guión de esa carta que le encomienda que busque a quien es imposible que no sea su amigo. En la taberna y en el subterráneo donde el caballero se revela jefe de los contrabandistas, tras el cristal de la mansión en ruinas donde la gitana baila sobre la

mesa y juega con su deseo, John aísla obstinadamente la figura del amigo, pone en escena esa relación que es la única que importa y que debe ser tal y como su guión la ha fijado. Y es cierto que la puesta en escena de ese guión de dos personajes es de una simplicidad infantil: se limita a invertir la lógica del guión adulto que obliga a no creer en lo que se dice. «Nada de palabras: hechos», declara la sabiduría de los que saben. Eso mismo hace la puesta en escena infantil: a las palabras que nos dicen que no debemos creer en las palabras, opone la tranquila sordera de los gestos que ni oyen ni dejan de oír, de los gestos que extraen otra verdad de las palabras. «¿Qué quieres que haga de ti: un caballero como yo?», pregunta el bandido gentilhombre. Y los bandidos, que saben, rompen a reír. El niño, por su parte, ni habla ni se ríe. Mira, saluda, sonríe. Acepta con todo su cuerpo esa promesa «en broma», es decir, la convierte en una promesa en serio. Sólo con su postura, despoja la frase de su «doble sentido». Por la fuerza desplaza todo su sentido hacia el exclusivo espacio de lo manifiesto. Esa estrategia de la ingenuidad es simétrica a la del pequeño Edmund en *Alemania año cero*. Dedicando toda su atención y ternura a eliminar a un padre sufriente e inútil para la sociedad, Edmund hace lo que su profesor dice que debe hacerse y no se hace, es decir, lo que su profesor, como miembro cualquiera del gran ejército nazi, también ha hecho sin confesarlo: «Usted lo dijo, yo lo lie hecho», declara. Lo mismo, pero al revés, podría decirle el pequeño John a Jeremy Fox: «Usted me había dicho que me abandonaría. Y no lo ha hecho». Pero si Jeremy no lo ha hecho, es porque ese niño director ha puesto pacientemente en escena, con su mirada y con sus gestos, la realidad donde la palabra del cínico pierde su efectividad.

Esta estrategia de suspensión comienza en el reservado de la taberna donde el cínico emprende la educación del ingenuo, le enseña que él no es el amigo que pensaba encontrar. «Desengáñate», dice Jeremy Fox, de espaldas a ese niño al que supone tan atento que juzga innecesario mirarle. Quienes saben no necesitan mirar, y Jeremy Fox sabe que entre los atributos del superior se incluye el dar la espalda a sus interlocutores para, al hacerles sentir su inferioridad, aumentar la intensidad de su escucha. Pero el niño no responde. Su objeción ante la frase donde se le dice que no debe creer es otra: suspende su atención, duerme, como dormirá, mucho más tarde, en la cabaña de la playa, durante el lapso en que Jeremy deposita y luego retira la nota donde le dice, una vez más, que se ha equivocado al confiar en Jeremy: el tiempo, también, que el trío de los timadores timados tarda en exterminarse mutuamente, cediendo la victoria al durmiente cuya ausencia es, propiamente, acto. ¿Para qué escuchar las palabras que nos dicen que no creamos en las palabras, si no es para esos juegos de poder en los que conviene hacer saber a quien nos engaña que uno sabe que le están engañando? Esos juegos de sociedad son buenos para el *boudoir* o la calesa de los Ashwood, donde la cámara demuestra que el beso de un pequinés vale lo que el de un amante y que la mentira de una falsa escena de amor y la verdad de una auténtica escena de adulterio tienen, medidos bajo el fulgor de un diamante, idéntico valor. La puesta en escena de ese niño poco locuaz («You don’t speak much, John, do

you?», le dice la pequeña Grace) quiebra los espejos en los que Jeremy Fox y lady Ashwood verifican sin cesar que el oro y el amor se intercambian como la verdad y la mentira. Dicha puesta en escena, en efecto, se basa en esa verdad que aquellos que el mundo tiene por sabios se ven obligados a dejar en manos de los ingenuos: el enunciado «Estoy mintiendo» no tiene, *en verdad*, ningún sentido. La carta materna que afirma que John Mohune hallará en Jeremy Fox a un amigo contiene, sea como sea, más verdad que la afirmación de Jeremy Fox cuando dice: «Cree al mentiroso Jeremy Fox cuando te dice que no creas en él». Pero esa verdad también debe su fragilidad y su fuerza a una misma cosa: a que depende por entero de lo que la mirada y los gestos del niño puedan organizar en el espacio de lo visible para encuadrar al amigo, para deslindar su figura, junto con el espacio del vínculo verdadero, del espacio del simulacro y la mentira.

El trabajo del personaje en la ficción y el acto de la cámara definen entonces una misma operación: una actitud que se ha de desmantelar, un grupo que se ha de disgregar. Es preciso desmantelar la actitud de quien, teatral, entra lujosamente ataviado, con mirada altiva y mohín displicente, en la guarida de los contrabandistas, da la espalda para anunciar lo elevado de su posición y recompone su traje tras cada lección de artes marciales impartida a la plebe. Y la clave del asunto no radica en que la mujer celosa desnude la espalda de Jeremy Fox para mostrar las dentelladas que unos perros azuzados por los Mohune dejaron en el joven. Ya antes hizo falta un juego más sutil para que la mirada y la voz del niño ciñesen la herida en el rostro de Jeremy, para que la puesta en escena ordenase los signos casi imperceptibles de ese asalto: una mirada cuya refulgente arrogancia parece remitir, una crispación de los labios que muda de registro expresivo. Para captar este juego tenernos que fijarnos en el entrelazamiento de planos de conjunto y planos cortos, de horizontales y verticales, de campos y contracampos que introducen al objetor, al rectificador de las apariencias, en el corazón de la fiesta, con su cancioncilla que suspende los fastos del flamenco y los archisabidos juegos de una seducción cansina. De este modo, la puesta en escena hace aflorar una visibilidad de la herida de entre lo visible del juego de sociedad, y el niño se lleva al «amigo» hacia su propio terreno: hacia ese plano corto que, en contracampo del cantante, muestra a la seductora a sueldo, ya vencida, posando la mano, en un gesto que debería ser de conquista y ya es sólo de impotencia, en el hombro de quien se le escapa; hacia el gran plano final del hueco de las escaleras donde el favorito de las damas, en el umbral entre dos espacios ya deslindados por la intervención del ingenuo, sigue el ascenso del niño que no le ve. «¿También lo vas a destruir a él?», pregunta la compañera abandonada. «Él es quien podría destruirme a mí», responde Jeremy. Y en efecto: con ese paso de más, la destrucción del destructor ha comenzado. Se anuncia ya aquí la postrera salida de la cabaña, andando hacia atrás para esconder la herida mortal, de quien con tanta arrogancia había ocupado inicialmente la puerta de la taberna.

La película hace visible el trayecto de una herida, esa herida cuyos rastros

persigue la mirada atenta del pequeño director en el decorado abandonado del pabellón de verano, aunque más fácilmente los verá en los labios crispados del adulto. Al mismo tiempo, sin embargo, esa mirada también resigue la historia de una seducción más alta. La puesta en escena de la ingenuidad, suspendida en el guión único de la carta y aquello a lo que ésta autoriza, el secreto único de un amor compartido y una deuda recíproca, es otra forma de categorizar lo visible que ofrece al libertino exhausto el equivalente de una apuesta pascaliana: el encanto de un juego más alto, un principio de discernimiento que pondrá límites al juego de engaños entre lo oculto y lo visible de la casa Ashwood y transformará en pura farsa el cinismo triunfante de los gentilhombres canallas y las mujeres-reclamo. Y, por supuesto, ese giro de la fábula también es un giro de la puesta en escena. La exasperación de Jeremy Fox contra el niño de ojos brillantes agarrado a sus faldones fue primero la exasperación de Fritz Lang contra esa historia idiota y ese niño actor que, como siempre, no era «lo bastante bueno». Toda su experiencia de exiliado que descubrió que en el corazón del mejor de los regímenes políticos anidaba el instinto de linchamiento y la mentira organizada, todo su arte de cineasta que supo organizar las apariencias en su esencial engaño, ¿no habían de rebelarse acaso ante la obligación de poner en bellas imágenes esta inverosímil historia de un niño confiado, que con su sonrisa desaliña todo un mundo de engaño generalizado? Bien pudiera ser, sin embargo, que la fuerza de la puesta en escena residiera en esa misma cólera. Ya que la puesta en escena «ingenua» no es, por supuesto, otra cosa que la sabia puesta en escena de un director que desprecia ese guión sentimental y no soporta la ingenuidad del niño. Desde Schiller, la sentimentalidad es una cosa y «la poesía sentimental», otra. La poesía ingenua es, para Schiller, aquella que no necesita «crear sentimiento» porque armoniza naturalmente con la naturaleza que presenta. Sentimental es, en cambio, la poesía que se sabe separada del paraíso perdido de la inmanencia por la distancia de la sentimentalidad y que, por lo tanto, debe reconquistarse a costa de ésta. La obra sentimental —la obra moderna, si se quiere—, es la obra contrariada. La puesta en escena contrariada del cineasta Lang posee la misma tensión que el estilo del novelista Flaubert. La misma, pero al revés. Flaubert abandonó el lirismo del *San Antonio* por el tema «seco» de los míseros amores de Emma Bovary. «Escribir bien lo mediocre», ése fue entonces su programa y su tortura. La obligación de Lang será, por el contrario, escenificar bien la ingenuidad, practicar ese lirismo que él aborrece. Flaubert se vengó escribiendo *Salammbô*. Lang se vengará rodando *Mientras Nueva York duerme*.

Sin embargo, de este modo se dan la mano el filme lírico de la inocencia victoriosa y el *film noir* de los canallas triunfantes: cada uno se muestra idéntico al otro, sin dejar de ser su opuesto exacto. La puesta en escena del niño que se duerme cuando le dicen que le están mintiendo y que una y otra vez abre unos pesados párpados para comprobar que los hechos desmienten la supuesta mentira responde por anticipado a la escenificación de ese sueño del pueblo presidido en régimen de

igualdad por el crimen de los bajos fondos y por la mentira de los hombres de la jaula de cristal que pretenden iluminar la noche con la luz de la información democrática. La descripción del obsesivo criminal que escribe «Ask Mother» en la pared de su víctima, y la del reportero a quien su madre «no le ha enseñado nada» vengarán al director de las concesiones al huérfano pecoso. Y la seducción conquistadora de Mildred (Ida Lupino), ejercida en beneficio (y a expensas) de —quién si no— George Sanders, compensará las vanas zalamerías de lady Ashwood. Pero justo de ahí surge la singular tensión que anima la superficie aparentemente límpida y el montaje narrativo ejemplarmente fluido de *Moonfleet*. Tensión de una puesta en escena obligada a prescindir de sus habituales puntos fuertes, a someter el gran juego del día y la noche, de lo que está arriba y lo que está abajo, de la apariencia y su reverso a la efracción de esa mirada desarmada/desarmante llegada en busca de su «amigo», de su víctima. Más allá del secreto compartido de un amor desgraciado y de un tesoro oculto, la mirada de John Mohune manifiesta únicamente el secreto sin secreto de la igualdad de lo visible, esa igualdad que, en última instancia, confiere a la mostración del juego de las apariencias todo su poder. ¿No es acaso el secreto último de la imagen el que no contenga, para desesperación de los maliciosos, ni más ni menos que lo que contiene? La victoria del inocente se limita a ejercer la obstinación del objetivo cinematográfico, que despoja a la imagen de toda metáfora para sólo ver en ella lo que se ofrece a la horizontal de la mirada. Pero el poder de la figuración, su lógica implacable, reside en reducirlo todo a un único plano, en someter a esa igualdad única toda la gran maquinaria de doble fondo de la apariencia.

Esta lógica de la narración tiene su epítome en la secuencia del pozo. En el lugar de donde emerge proverbialmente una verdad que es la de la mentira de la superficie, suspendido en la cuerda de la maquinación adulta, el niño de párpados pesados se afianza con todas las fuerzas que normalmente un niño aplicaría a su columpio y extiende la mano para alcanzar su diamante, en la horizontal de su mirada. En ese plano soberbio, tan soberbio como topográficamente inverosímil, se condensa la rectificación de las apariencias, el gran juego de las verticales convertidas en horizontales. Juego superior de la puesta en escena, donde el director seduce porque él mismo es seducido, desviado de su camino. Así cabe entender su reacción en contra de esta película realizada a regañadientes y, pese a todo, amada por los cinéfilos. Su célebre cólera contra el último plano «añadido» por imperativos de producción tal vez exprese el despecho de quien, para crear su obra, ha tenido que dejarse atrapar por la seducción de lo ingenuo. Desde luego, el plano del niño abriendo la cancela de la mansión para esperar el regreso del amigo no es tan hermoso como el de la barca llevándose bajo la mirada del niño a ese amigo, Jeremy Fox, cuya muerte el niño ignora. Pero lo que molesta al director, ¿no es sobre todo esa firma del prestidigitador que recupera su dominio poniendo frente a la mirada del niño esa verdad en teleobjetivo del amigo muerto que el niño, sin más recurso que sus ojos brillantes, es incapaz de ver? El cambio de fin «impuesto» no modifica en nada

el sentido de la narración. No ocurre lo mismo con el *happy end* de *Mientras Nueva York duerme*, en el cual Mobley, desanimado por la decisión de Walter Kyne de poner el cargo en manos del inútil del amante de su propia esposa, oye por la radio, durante su viaje de novios, que ha revocado su decisión. Concediendo la victoria final a una moral a la que la narración no ha acreditado en lo más mínimo, este desenlace sí que invierte efectivamente toda la lógica de la figuración. Con mayor razón hubiera tenido que criticarlo Lang. Si no lo hizo, es porque ese giro se presta a una pirueta última del maestro que equipara la imposición comercial del *happy end* al desembarazo con que el creador devuelve su criatura a la nada de donde la sacó. El sombrero arrojado sobre el teléfono por el reportero en luna de miel se convierte así en el equivalente exacto de la cruz de Homais en la última línea de *Madame Bovary*. El «desenlace fallido» de *Moonfleet* no es una traición al artista, víctima de la ley comercial. Es, más bien, la ilustración irremediablemente cándida de esa ley que dice que el tonto anula el poder del listo. Nada puede hacer aquí esa firma con teleobjetivo: como Emma Bovary, John Mohune escapa a la autoafirmación del artista en cuanto ser astuto, escapa a ese juego de dominio alternativamente expresado en el «cierre» de la obra sobre sí misma, en el que el artista desaparece, y en el efecto de firma, en el que nos recuerda que él mismo es el artífice de su propia desaparición. Aceptar una nueva desaparición, trazar la línea intangible que separa esa otra desaparición de la banalidad del comercio, es la facultad superior del arte. El niño jamás se equivoca de hombre.

Relato clásico, relato romántico

Unas cuantas cosas por hacer: poética de Anthony Mann

«Some things a man has to do, so he does'em».

La fórmula está cincelada a imagen de la película a la que presta su moral, *Winchester 73* (Winchester 73,1950): de entre todos los *westerns* de Anthony Mann, es el que presenta unas fórmulas y unas imágenes más cuidadosamente cinceladas. Como sabemos, su obstinado protagonista sólo hace una cosa, o más bien dos en una: persigue al hombre que le ha robado el celebre Winchester, que al mismo tiempo es el hermano malvado que mató al padre de ambos. Y el cineasta, por su parte, parece haberse aplicado con idéntico celo a cumplir todos los requisitos del buen autor de *westerns*: hay una llegada de jinetes forasteros a una pequeña ciudad en efervescencia, una provocación en un *saloon*, una exhibición de tiradores de élite, una persecución por el desierto, una partida de póquer que acaba mal, la defensa de un campamento contra los indios, el asalto a la casa donde se han atrincherado los forajidos, el atraco a un banco y un duelo final entre cactus y rocas. Mann integra todos esos episodios obligados para la construcción ejemplar de una fábula ejemplar: al hilo de la persecución que debe, en buena lógica aristotélica, revelar la identidad del familiar y del enemigo y, en buena moral westerniana, hacer caer al criminal bajo las balas del justiciero, el Winchester de los títulos de crédito pasa de mano en mano y de primer plano en primer plano hasta calzar su imagen bajo la palabra FIN. Y la heroína femenina, eterno problema de la narración westerniana, circula con el arma para acabar encontrando idéntico propietario.

La concordancia entre el hacer y el deber-hacer del cineasta y de su personaje, entre una lógica de la narración capaz de satisfacer a todo semiólogo y una moral de la acción justiciera victoriosa al término de una serie de pruebas, parece, pues, perfecta. Y sin embargo esa bella armonía queda comprometida justo en el punto de identificación que debería conectar ambas lógicas: la manera de ser del personaje. Por mucho que Lin Mac Adam (James Stewart) asegure a Lola (Shelley Winters) que a él, como a todo el mundo, le asusta la posibilidad del asalto, todo su comportamiento desmiente esas palabras. Por más que recurra a fórmulas sentenciosas, su mirada o su proceder parecen incapaces de encarnar la justicia y la venganza. Los signos de la reflexión que sin cesar animan el rostro del héroe, su atención infatigable por todos los presentes que le acercan a su objetivo o le alejan de éste, sólo hacen que se manifieste aún más esa impotencia. Mac Adam venga a un padre como haría *otra cosa*. Esta justicia puntualmente cumplida, ese rifle que vuelve a su legítimo propietario no hacen más que denunciar, de forma más palmaria, una cierta ausencia.

En el flanco del caballo, con una placa sin nombre sobre la culata, el propio Winchester parece fijado en su estatuto de pieza de exposición, ajeno a su propietario. Es como si, a imagen de la Helena de Estesícoro, que sólo abandonó Esparta en forma de sombra, alimentando combates y epopeyas con su vanidad, el rifle sólo hubiera recorrido en sueños el camino desde la vitrina del concurso al museo del *western*. Como si todos los demás —cuyas miradas se extraviaron en la imagen de esa culata y ese cañón que sólo para nosotros han brillado en contracampo—, como si todos ellos —el comerciante y el indio, el cobarde y el bravucón— hubieran muerto por haber intercambiado el viejo y buen rifle depositado en la consigna de Dodge City por esa sombra.

Y toda la historia, en suma, podría no haber sido más que el sueño de esos niños que en las primeras imágenes apoyaban la frente en el escaparate y que, al precio de su silencio, fueron los primeros en tener el privilegio de acariciar el objeto. Esta hipótesis metafílmica no deja de tener coherencia. De hecho, *Winchester 73* supone para el universo manniano el principio de una prolongada ausencia de la infancia y del idilio familiar, tan presentes en la fábula india de su película inmediatamente anterior. *La puerta del diablo* (Devil's Doorway, 1950): como si hubieran sido expulsados a la reserva junto a esos indios que se creyeron amos de sus tierras y como si esa marcha diese con la puerta en las narices a todos los sueños de habitar en armonía una casa y una tierra paternas. Y tal vez sea ése el primer significado del «viraje indio» en el *western*: no tanto el descubrimiento de que los indios también son hombres que piensan, aman y sufren, como más bien la sensación de que su expropiación se asimila al destino del hombre americano, impidiendo el romance de ese hombre y de sus virtudes con «su» tierra. ¿Es un puro azar del guión el causante de que, siete años después, en *Cazador de forajidos* (The Tin Star, 1957), sea el hijo de un indio quien resucite la infancia y el idilio familiar tan radicalmente ausentes del ciclo de *westerns* rodados con James Stewart? La ficción del indio expropiado es la de la puerta cerrada del hogar paterno. Y la fuerza del templado justiciero incuestionablemente estriba en que, frente a unos seres mal curados de su infancia, encama más que ninguna otra cosa esa expropiación. Tal vez sea innecesario leer un síntoma edípico en la foto de familia que, de manera absolutamente inverosímil, decora en *Winchester 73* la guarida del hijo asesino. Pero algo sí es seguro: aunque sirva, para la heroína y para nosotros, como índice de reconocimiento, no confiere la menor consistencia al hogar familiar en el que ninguno de nosotros imagina a James Stewart gozando de la paz del deber cumplido, con el Winchester colgado en la pared, entre una Shelley Winters en delantal y dos niños de mirada azul Stewart. En vano la compañera de Lin le invita a pensar en el *después*. Ese tiempo jamás conseguirá distraer la vigilancia del justiciero, inscribir su imaginario en el presente de sus gestos.

Tal es la fuerza singular de ese personaje falto de encarnación al que James Stewart presta esa meticulosa atención que parece siempre la manifestación de una

distracción más profunda. En él no toman cuerpo ni la imagen del padre y el hogar paterno ni la de la ley y la moral. Parece que nunca haya oído hablar de ese *sheriff* llamado Wyatt Earp, él mismo muy poco preocupado aquí por su estrella y que se muestra tan atento al buen orden de su circunscripción como indiferente ante lo que pueda pasar más allá de sus límites. En el mejor de los casos, es una fugaz figura de la ley, apenas menos fugitiva que la del *sheriff* de Crosscut en *Hombre del Oeste* (Man of the West, 1958), apenas más seria que la ley que tan peculiarmente encama el corrupto Gannon de *Tierras lejanas* (The Far Country, 1955). Ningún sentido de la ley o de pertenencia a una comunidad ética diferencian la atención prestada por el héroe manniano para vengar aquí a su padre o allá a su hermano de la que en otras partes dedica a conducir su rebaño o su prisionero al matadero. ¿Y qué padre cabe imaginar para ese hombre que con cada uno de sus pasos tranquilos y con cada uno de sus disparos de revólver se revela hijo de sus propias obras? En él no se encarnan ni la fuerza ni el sueño de la justicia. Por el contrario, su abstracción, su falta de encarnación es la que le protege al ahorrarle la fascinación en la que se pierden quienes ven en el brillo del rifle el objeto a tiro del deseo. No tenemos que buscaren otra parte el secreto de la paradójica invencibilidad de este héroe al que el guión con tanta frecuencia nos muestra herido y al que la cámara coloca, casi a placer se diría, tan ostensiblemente para nosotros en el punto de mira del tirador de élite.

Esta invencibilidad, claro está, es ante todo cuestión de contrato entre cineasta y espectador. Y Anthony Mann suscribe ese contrato sin reservas: es preciso que el héroe triunfe, que el hombre que dice «Voy a hacer esto» y lo hace satisfaga efectivamente el deseo de esas salas oscuras pobladas de hombres acostumbrados a no hacer nunca lo que esperaban. Sin embargo, todavía queda convertir esa generosidad del contrato en fábula y en imágenes. Y el perfil de quien debe hacerlo, el actor, no coincide exactamente con el del personaje. Dice Mann: James Stewart no es «del tipo corpulento» y uno no puede «enfrentarlo a toda la tierra sin antes hacerle tomar un montón de precauciones». Esc sistema de *precauciones* no es, sin embargo, otra cosa que la lógica que convierte la fábula en imágenes. Contemplemos, pues, a Dutch Henry, mientras agota sus municiones disparando desde lo alto sobre los guijarros metódicamente lanzados por su hermano. ¿Qué es lo que inutiliza su brazo y nubla su mirada, si no que, pese a disparar con el Winchester de sus sueños, está disparando sobre una sombra: ese justiciero tan ausente, tan ajeno a toda fascinación por cualquier objeto fugitivo que acaba adquiriendo la ilusoria consistencia de un espectro? Contemplemos, en *El hombre de Laramie* (The Man from Laramie, 1955), al viejo ranchero abalanzándose como un rayo sobre un adversario plácidamente recostado en un árbol mientras, literalmente, acribilla el decorado. La mera explicación materialista —está perdiendo la vista— no explica la extrañeza material de la escena. La cámara abocada al bucólico paisaje nos desvela algo más: si se falla el blanco, quiere decir que el hombre presente-ausente en el punto de mira del viejo es el hombre visto en sueños.

Sigamos, en *Horizontes lejanos* (Bend of the River, 1952), el movimiento lateral de la cámara escrutando en la noche los rostros de Cole (Arthur Kennedy) y sus compinches mientras escuchan el sonido de disparos, cumplimiento visible/invisible de la promesa realizada por el rostro alucinado de Stewart/Mac Lyntock cuando interpeló, mirando a cámara, a un adversario que ya le estaba dando la espalda: «Una noche estaré allí». Él es el hombre de sus sueños que dispara y mata en la sombra, que no *fuera de campo*, pues su ausencia está, por el contrario, presente en todas las miradas. Escuchemos, por último, desde el salón de *Tierras lejanas* el sonido de la campanilla atada a la silla que allí fuera, en la noche, nos trae el paso del caballo. ¿Cómo no iba a errar el tiro ese pistolero de serie B, enloquecido por el tintinear de la campanilla? Sabemos que la campanilla fue un regalo que Jeff Webster recibió para su pequeño rancho de Utah; se lo dio el viejo soñador Ben, muerto por no haber sabido sacrificar el café del viaje a la casa soñada. Y ni por un momento dejamos de saber que Jeff Webster nunca tendrá un rancho en Utah. El Harry Kemp de *Colorado Jim* (Colorado Jim, 1953) renunciará a encontrar en Kansas el rancho por el cual hizo todo el camino. Pero esa expropiación también constituye la fuerza de esos personajes ante el inagotable ejército de quienes trafican con las ruinas del hogar perdido, de quienes creen «pertenecer» (*to belong*, dos sílabas obsesivas) y quieren poseer: comerciantes y buscadores —bondadosos o canallas— a quienes la fiebre del oro ilumina brutalmente el rostro y entorpece el gesto en el instante decisivo; forajidos de profesión que, golpe a golpe, se acercan inexorablemente al más fascinante de los nombres y al más fabuloso de los bancos, los de la ciudad abandonada donde sólo la muerte les espera; aventureros librados al capricho de una estrella o propietarios poseídos por el fulgor de su posesión que les ciega o enloquece. Efímeros amos del juego, todos ellos deberán, conforme la acción se acerca a su desenlace, ceder ante quien no encarna ley, tierra ni imagen paterna alguna; aquel cuyo secreto consiste en ser el único que sabe que la puerta de la casa está cerrada para siempre y que se limita a pasar, venido de otro lugar, encaminándose a otro, enloqueciéndoles con el tintineo sordo de la campanilla del expropiado.

Y justo en ese punto es donde confluyen la moral de la fábula y la lógica de la narración: todos cederán en el postrer momento ante ese hombre varias veces reducido por ellos a la impotencia y que sin embargo es el único capaz de poner término a esas pocas cosas (*some things*) que un cineasta y su héroe deben hacer en común, el único que puede llegar al final al mismo tiempo que el espectador y convertirse en correlato suyo recibiendo en su caballo o carreta a esa mujer a la que no necesita para fundar ninguna familia, el único que, como en los cuatro versos rituales de Eurípides, puede anunciar simplemente que, tras el intercambio de roles entre lo esperado y lo inesperado, los artistas han cumplido ya su contrato y los espectadores pueden volverse a sus casas.[1] Triunfa, en suma, quien puede poner la palabra FIN, quien, como el sabio estoico o el poeta aristotélico, sabe que la acción,

la tragedia y la vida sólo se dominan gracias a la medida del tiempo que les confiere grandeza así como una serie de episodios concretos. Los demás, los insensatos, los malos poetas, los «villanos» y los personajes sacrificados, ignoran este hecho. No tienen razones para acabar con sus historias y con sus pasados familiares, con la ley y con el padre, con el oro y con los rifles. El sabio puede abandonarles a su locura y el héroe manniano a veces cree poder hacerse el sabio partiendo a otro lugar. Pero el poeta no es tan tolerante como el sabio. Es preciso, dice Aristóteles, que la tragedia tenga planteamiento, nudo y desenlace. Y todavía es más preciso que algunas balas taladren la piel de los rabiosos, sin lo cual el *western*, como la tragedia, no existiría nunca al no tener final. Al fin y al cabo, para ellos inventó la providencia la televisión y el culebrón, que pueden durar tanto como el mundo mismo: basta con que en ellos nada suceda salvo el anuncio de que mañana no sucederá nada más. El tiempo del cine es distinto. Es, por ejemplo, el del movimiento de grúa que, en *Colorado Jim*, descubre, desde la elevada posición del pistolero, el cuerpo del viejo buscador de oro plácidamente tumbado al sol mientras un asno se acerca a lamerle el rostro. Imagen tierna y bucólica de la crueldad común de fábula y obra, comentada por el verborreico asesino Ben, encarnado por el anti-Stewart, Robert Ryan: «Se acabó para él soñar con lo imposible». Pero ese que vive encantadísimo de sus propias agudezas o de su habilidad para disparar a las botas del muerto acabará cayendo, a su vez, por el lado opuesto. Será él quien, en la cima desde la que cree dominar la acción, se expondrá a la improvisada arma de una espuela desnuda que James Stewart sólo se había quitado para cavar un asidero en la roca.

En suma, *hacer* y *deber-hacer* son actos algo más complejos de lo que parecía en un principio, desunidos como están por la lógica de las *some things*. Tanto puede ser el héroe manniano un justiciero como un criminal arrepentido: sus cualidades no provienen de ahí. Él no pertenece a ningún lugar. No tiene función social ni rol westerniano tipificado: no es *sheriff* ni forajido, ni propietario de rancho, ni vaquero, ni oficial; no defiende ni ataca el Orden, no conquista ni defiende territorios. Simplemente actúa, hace ciertas cosas. Salvo en *Cazador de forajidos*, su acción no se identifica con los deberes de una colectividad, ni tampoco con el itinerario en que ésta revela sus propios valores. Aun invocando pareja fórmula —*to have to*—, nada en común tienen los caminos del justiciero, del aventurero o del arrepentido Stewart y el *río sin retorno* por el que descienden, con Marilyn huyendo del *saloon*, el exconvicto Mitchum y su hijo (*River of no return*, 1954): triángulo familiar, relato iniciático donde el hijo aprende del padre, repitiendo su gesto, cómo pudo disparar a un hombre por la espalda y tener razón; viaje hacia el hogar que comienza con unos árboles abatidos para levantar una casa y termina con la palabra *Home*. En esta película Preminger resume y estiliza con maestría el relato o novela familiar del *western*. La habita como un Macpherson, como un plagiario de genio que rescata un momento pasado del arte y de la conciencia. Mann nunca hace *westerns* póstumos. Y, aun así, sus *westerns* pertenecen a la última época del *western*, al tiempo en que sus

imágenes y credos se disocian prestándose a nuevas articulaciones. Tiempo de moralistas y de arqueólogos que dan la vuelta a los valores y se interrogan acerca de los elementos y las condiciones de posibilidad del *epos* americano; de psicólogos y sádicos que acusan la ambivalencia de sentimientos y relaciones, que persiguen fantasmas y desnudan la violencia; de plagiarios que sacan del diccionario de fábulas e imágenes los elementos de unos *westerns* póstumos poblados de imágenes más bellas que la vida misma; de embaucadores que pretenden aliar el impacto de las imágenes con los encantos de la desmitificación.

Mann anda muy lejos de todo eso. Fue él, incuestionablemente, quien, junto a Daves, abrió el camino de rehabilitación para los indios, sirviéndose del montaraz Victor Mature para desmoralizar a los casacas azules, sembrando el desconcierto en la caserna y el hogar de todos los aprendices de Custer. Y también es capaz de componer escenas de violencia y crueldad, rituales de humillación, cuyo paroxismo (en *Winchester 73, Colorado Jim. El hombre de Laramie* o *El hombre del Oeste*) excede siempre lo requerido por la pura lógica narrativa del duelo. Llega al extremo de incluir una escena de *strip-tease* cuya violencia, para sortear el tijeretazo de la censura, resulta aún más exacerbada. Acompañando en *Horizontes lejanos* o *Tierras lejanas* el camino de pioneros y buscadores de oro, dota al relato de los orígenes de sus imágenes más líricas, y también de las más picarescas o paródicas. De las bromas entre el viejo capitán y su acólito negro, ambos directamente salidos, barco de vapor incluido, de Mark Twain y la leyenda del Mississippi, pasa imperceptiblemente a ese plano irreal donde el ballet de las emigrantes a contraluz y en contrapicado sobre el puente del barco se despide de los curiosos agolpándose en el muelle mientras, en un mismo gesto, saluda al nuevo mundo por venir. Sabe caracterizar a la población de colonos del Klondike y componer la más enloquecida de las escenas de género con el almibarado, llorido romance de esas tres damas castas y maduras brutalmente interrumpido por la descarga de un cadáver, o condensar en unas pocas imágenes —un ahorcamiento abortado o un tribunal improvisado en una mesa de póquer— la equivalencia entre ley y desorden en la ciudad del juez Gannon. Sabe, en las antípodas del pintoresquismo de los orígenes, poblar sus últimos *westerns* de personajes crepusculares: el ranchero ciego y su hijo medio loco, el coronel ebrio de revancha, el viejo forajido rodeado por su banda de degenerados, cada uno de ellos llevándose a la tumba un pedazo de la leyenda del Oeste. Pero ni el retorno a los orígenes del mito ni las formas de su defección le interesan en sí, como tampoco la psicologización o la estetización. No debemos por ello sacar la conclusión, como a veces se ha hecho, de que sea un mero artesano, ni mucho menos un obrero a destajo refractario a las ideas. Antes que moralista o artesano, Mann es un artista, un hombre bien educado que no deja la etiqueta del precio en los regalos que nos hace: un artista clásico a quien le interesan más los géneros y sus potencialidades que las leyendas y sus resonancias. Al artista clásico no le interesan primordialmente ni el mito ni la desmitificación; le interesa una operación muy concreta, la que convierte el mito en

fábula, en *muthos* en el sentido aristotélico (una representación de hombres actuando, una sucesión de acciones dotadas, dice Aristóteles, de cierta grandeza, de una medida propia, de un *tempo* que la sustrae al tiempo sin planteamiento, nudo ni desenlace).

Unas cuantas cosas, pues, que ordenaren un tiempo propio, en ese sistema autónomo de acciones que no abre ningún simulacro de cortina sobre ningún episodio supuestamente tomado del curso de una historia, que no se identifica con ningún tiempo perdido o recobrado, ni con pérdida de infancia alguna, ni con el aprendizaje de valor alguno, ni con la encarnación de ningún sueño, sino que atraviesa, con su propio ritmo, según su propia lógica, todos esos fragmentos de mitos e historias y sus ordenaciones aleatorias. Por diferentes que sean los guionistas, a menudo de personalidad rica, con los que trabajó Mann, la acción de sus películas obedece a unas pocas reglas constantes de individualización y construcción. La primera regla concierne a la singularización del personaje principal. Raro será que ese ser llegado de fuera y que sólo se representa a sí mismo no quede, desde los planos iniciales, instaurado como centro de la acción a cuyo alrededor girarán, desde ahora, todos los demás. Sin distintivo de función, sin estatura que lo imponga, le basta con entraren campo para colocar la acción y los personajes bajo su propio orden, es decir, y antes que nada, bajo su mirada. La acción deberá anudarse en ese punto al que señala su mirada. «Camp here», ordenan los guías de *Horizontes lejanos* o *El hombre de Laramie*. Y al viejo buscador sólo le resta asentir: «You are the boss». Ni él ni nosotros sabemos, sin embargo, cuál es ese *aquí*, si es intencionadamente o por azar que el héroe topa con esos maderos calcinados y esos jirones de uniformes. Con el sombrero de un soldado entre las manos, James Stewart mira hacia lo alto de la pared rocosa, escrutando la causa de un efecto que todavía no conocemos. Deposita de nuevo el sombrero en tierra, y la cámara, deslizándose hasta el suelo donde yace una casaca azul, parece acompañar eso que sentimos como un rito funerario sin saber aún que, en efecto, de eso se trata. Sobre todo a través de su mirada, el protagonista organiza la acción, los escenarios y los personajes de la acción. Define la dirección. Nos introduce en ella como espectadores privilegiados. Ese héroe tan poco heroico en su actitud posee ante todo la constancia de quien tiene a su cargo la acción de la película. Y si habla con parsimonia es porque hace de todo su cuerpo el equivalente de una voz narrativa que le da su carne al relato.

Solo, pues, distanciado del resto desde las primeras imágenes. La modalidad de su relación con los demás será la del encuentro. Ésa es la segunda gran regla. La comunidad manniana no es de lugar, familia o institución. Es, esencialmente, de encuentro. Nace en una situación que debe ser juzgada en una sola mirada, una decisión que debe ser tomada en un instante. Después de acampar, Stewart/Mac Lyntock sale de reconocimiento. Su mirada se detiene en Kennedy/Cole, con una cuerda al cuello y maniatado por unos hombres. Un fusil se dispara; con él, nacerá un vínculo. «Yo no había robado ese caballo», dice Cole a su salvador. «Si es que eso significa algo para usted». Puede que el exforajido haya cambiado de bando, pero

nada en la situación permite esa lectura. Sólo cuentan las diferencias percibidas en ese instante de la situación y la decisión. «Strictly a gamble», dictaminará más tarde el descolgado. La apuesta de comunidad se renueva a cada instante. Varias veces se saldará con un triunfo: tanto tiempo como intervenga la pura lógica de la mirada que juzga y el gesto que responde: una silenciosa persecución a los indios convertida en ensoñación feérica de una noche de verano; una antológica salida del *saloon*; una frenética carrera al galope entre unas tiendas en llamas; una sistemática lluvia de balas sobre unos perseguidores que han caído en la trampa de la falsa hoguera. Una apuesta que sólo se perderá en el último momento, cuando la fiebre del oro estropee la máquina de ver y juzgar y cuando Cole, con una brusca conversión de su cuerpo, se declare jefe de quienes acaban de golpear a Mac Lyntock, haciéndose amo de la situación como quien se lleva una apuesta y, al mismo tiempo, sumiéndola en el onirismo. Ahora la cámara lo encuadra mientras, grotesco, se acaricia el mentón con la pistola, cuando teóricamente debería meter unas cuantas balas en el cuerpo de quien le traicionó. Seguidamente lo veremos encabezando un fantasmal grupo diezmado por un espectro. Entre la decisión inicial y la usurpación final, el tiempo de la película habrá sido el de los episodios en los que se renueva la apuesta, durante cuyo transcurso los encuentros —el comerciante, el jugador, el capitán, los buscadores de oro— vienen a engrosar y a agregar complejidad a la comunidad heteróclita de quienes van, o parecen ir, en una misma dirección.

De igual manera, en *Tierras lejanas* una mujer aparece en el pasillo del barco por el que persiguen al protagonista. Ahora Jeff (James Stewart) se esconde en la cama de Ronda (Ruth Román): invisible a la mirada del perseguidor (frenada —prohibición de ver— por la gesticulación airada de una mujer en ropa interior) y, para nosotros, actor de una falsa escena erótica de vodevil. Escena que culminará como verdadero sacrificio de amor mucho más tarde, una vez se hayan sumado al grupo un corrupto representante de la ley, a quien le han estropeado uno de sus ahorcamientos, y una enternecedora samaritana, que plantará al padre por cuyos estudios se sacrificaba limpiando el *saloon*. La acción se construirá entonces —tercera regla— a partir de un desajuste ínfimo y esencial entre la moral del guión y la lógica del encuentro. Así, el guión de *Tierras lejanas* nos ofrece el apólogo de un egoísta escéptico, tan indiferente a las prédicas de la novia bondadosa como al espectáculo de los honrados buscadores de oro acosados por los bandidos, y que, pese a todo, acabará empuñando un arma para vengar a su amigo y limpiar la colonia de la plaga que la azota. Pero por bien llevada que esté la imagen del ejército de hombres buenos cerrando filas en tomo a Jeff Webster, y por tierno que sea el abrazo final con la filantrópica amante, la película no desemboca en encuentro ni en reencuentro alguno con la comunidad, sino en ese encuadre último de la campanilla, paralelo a los de la espuela o el Winchester: metáforas de la transición, del azar con el que uno se topa cada vez y de la improvisada arma que uno encuentra para afrontarlo; armas del injusto vencedor de unos seres enloquecidos por el dios del oro y por la indeterminación del deseo que

éste comporta; pero, también, metonimias últimas de la lógica de la acción, de una complicidad singular que es la de la propia acción. La verdadera comunidad del justiciero no se establece con esos hombres bravos que se alimentan de filetes de oso, que entonan con voz rauca floridas melodías y que sueñan con su ciudad, sus aceras, sus faroles y su iglesia, sino con quienes la lógica del azar, de episodio en episodio, ha unido sus pasos: los que ha encontrado mientras huía de la horca o impedía que ahorcaran a otro; los que viajan con él y que por las propias necesidades del viaje son en todo momento cómplices puramente transitorios, objetos de desconfianza en los que, pese a todo, hay que confiar. Comunidad con quienes le obligan a vigilar, incansable, posibles conspiraciones (*strictly a gamble*) y a intervenir para sofocar tales estrategias. La comunidad de este solitario, al que ya las primeras imágenes aíslan del resto, no es la comunidad ética con aquellos por quienes pelea; es la comunidad de encuentro con aquellos con los que actúa, comunidad que, en cada episodio, obliga a espiar signos ambiguos, a compartir sueños y lo que éstos conllevan de probable diversión, a mirar sin tregua y a actuar siempre, a hacer cada vez ese *algo* que cierra el episodio y lleva la acción un poco más lejos. Comprendemos ahora por qué la moral de la fábula que le impele a identificarse con la comunidad ética está condenada a no realizarse jamás, salvo en las banales imágenes que señalan el *happy end* y que en sí no constituyen ni fin ni felicidad alguna. Al protagonista manniano le está vedado olvidar, por cualquier efusión comunitaria o amorosa, la que por encima de todo es su misión: conducir la propia acción, ser, en su mirada y en su gesto, la encarnación pura del propio riesgo de la acción: riesgo de la tarea concreta —conseguir justicia o una recompensa— que la trama del guión pone a su cargo; pero también riesgo de la propia lógica de la acción fílmica, que se pone en juego en cada episodio, y en ello consiste su esencia y su peligro; en estar, desde que se emancipa del mito o del relato iniciático, a merced de cada momento y de su diferencia de intensidad, como el protagonista está a merced de una mano que se desliza hacia un cinto o de un beso que distrae su vigilancia.

El punto de conjunción de ese doble riesgo, característico de todo arte que «represente hombres que actúan», lleva un nombre antiquísimo que define un no menos antiguo y eternamente joven problema. Se llama identificación. Fue Platón quien planteó sus términos al interrogarse sobre el singular placer de los espectadores ante el repulsivo sufrimiento de unos personajes que no son más que fantasmas. Placer del sufrimiento, pasión engañosa de la identificación que se apodera del alma y alimenta su división íntima. Sabemos cuál fue la rotunda respuesta de Aristóteles a la acusación platónica. La acción trágica no es una pintura de caracteres que exija la identificación. Es una sucesión de acciones que, por su propia grandeza y por la organización de su tiempo y escansión de sus episodios, regula el juego de las pasiones identificatorias. Suele decirse que el *western* no es tragedia. Pero su arte, como el de toda representación de hombres actuando, se define por su capacidad de mantener separados, en su conjunción misma, el tiempo de la emoción estética y el de

la inquietud ante la desgracia que se cierne sobre el personaje de la fábula. Y la escansión del tiempo propia del cine concentra la cuestión en la construcción del episodio. En esa construcción es donde resplandece el genio de Anthony Mann. Dicha construcción, sin embargo, adopta en él dos formas, una que juega con la diferencia de intensidades y otra con su igualdad, una que juega con el encadenamiento de secuencias y otra con sus propias cualidades. Al primer tipo pertenecen esas formas de construcción dramática del acontecimiento patético que, en concreto, ilustran dos episodios de *Desierto salvaje* (The last frontier, 1955) y *Cazador de forajidos*. Recordemos, en el primero, la escena en la que el viejo trampero Gus es enviado a la muerte por el novato Custer. En alternancia de planos de conjunto y planos cortos, el jinete se adentra en el claro; entonces aparecen, agazapadas tras los árboles, las sombras que le acechan. Pero, de repente, la cámara lo abandona: encuadra, en una maleza aparentemente desvinculada de la escena del drama, a su compañero Jed. Jed trepa a un árbol y desde su punto de vista descubriremos, sesgadamente y en picado sobre un idílico paisaje, el inmenso ejército que, cuerpo a tierra, espera al jinete que transita entre los árboles en tercer plano. Desde su punto de vista la cámara asciende hasta el grupo de jinetes empenachados y el indio que tensa su arco en el preciso momento en que el disparo del rifle de Jed, que sigue a la cámara, lo alcanza. El viejo Gus morirá, pero el espectador no habrá confundido la emoción de la acción fílmica, que modifica la relación entre los espacios y las cualidades del silencio, con la identificación angustiada con el candidato a víctima. Podríamos denominar contrasuspense a ese procedimiento que purifica el *pathos* mediante la creación de un *decrescendo* en el núcleo mismo de la progresión de lo inexorable. Idéntico mecanismo actúa, aunque de distinto modo, en el episodio del doctor asesinado en *Cazador de forajidos*. Su singularidad no sólo reside en la elisión del acto, sino en el modo en que toda la angustia queda fijada por el choque de un plano inicial. El doctor acaba de abandonar la casa tras asistir un parto; entre las sombras del bosque y de la noche, la bota y la espuela de un jinete centellean a la derecha de la imagen mientras que al fondo, a la izquierda, el carro del doctor se adentra en la cañada. Al doctor le espera la muerte, lo sabemos, y ese saber generará el sosiego del plano siguiente, cuando el bandido se acerca al doctor y le pide cortésmente que cure a su hermano herido. La sucesión de secuencias adquirirá, merced a esta distensión, un interés puramente dramático, culminado con la llegada del carro a la ciudad en fiestas: allí, la súbita alteración de los rostros nos desvelará que su ocupante, el protagonista de la fiesta, está muerto. Si podemos disfrutar de esta escena es porque ya sabemos lo que Mann no nos ha mostrado, porque en un solo plano ha fijado la angustia empalica para liberar la emoción estética.

Por deslumbrantes que sean estas demostraciones, sin embargo, seguramente no es aquí donde se ejerce su genio más peculiar, sino en la segunda forma, la que juega con la pare ja intensidad de los episodios, tocios ellos igualmente saturados de acontecimientos ínfimos, de gestos y palabras tan claros como ambiguos, cerrados en

sí mismos y lastrados por temporalidades parásitas. Más que en cualquier escena obligada donde se luce haciendo justo lo que hay que hacer, he ahí el verdadero reino de Mann; en esos momentos de reposo que no lo son, esos nocturnos que puntúan el viaje de la comunidad heteróclita. En primer término, dos personajes filmados de perfil, medio vueltos hacia nosotros y medio captados en una complicidad precaria, discuten lo que habrá que hacer mañana o lo que anuncian los ruidos de la noche. Detrás, una fogata ilumina confusamente unos cuerpos tumbados en el suelo y en un carromato. No sabemos quién duerme y quién vela, quién está escuchando y quién no; la mano de James Stewart arropa un cuerpo de mujer que poco después se gira y sonríe a quien ya no está allí y cuya meticulosidad quizás haya tomado por amor. La cámara se desplaza lateralmente, acompañando una ronda de café, iluminando vivamente con el reflejo de la llama un cubilete humeante a cuyo alrededor se teje una conversación, se explica a medias una historia, y unos recuerdos o unos sueños ofrecen su seducción: a veces un beso es sorprendido por una mirada o aprovechado por un falso durmiente. Momento de la noche: un sentido, un romance, un mito, son propuestos y entremezclan sus difusas temporalidades con el tiempo de la mirada y la decisión: el señuelo de un pasado, un futuro o una leyenda; de una relación privilegiada, incluso en la comunidad improvisada. Con la seducción de un reposo en el pasado o el futuro, la traición nunca anda lejos.

Ejemplares son, sin duda, esos reposos y esos nocturnos que constituyen la trama de *Colorado Jim*, cinta por excelencia de la comunidad heteróclita. Para cobrar la recompensa de 5.000 dólares y recobrar su rancho perdido, Howard Kemp se ha lanzado a la caza del bandido Ben Vandergroat. Por el camino se ha visto obligado a admitir en su grupo a un viejo buscador, a un desertor del ejército y a la chica, tan arisca como hermosa, que acompañaba al fugitivo. Toda la historia de la película consiste en ese viaje común de un equipo obligadamente cómplice en los malos tragos e incesantemente amenazado por la traición que el preso maniatado azuza sin descanso con sus palabras. Sin embargo, más aún que la perenne logorrea y el rictus de Ben (Roben Ryan), el desencadenante del drama son esas incesantes aproximaciones de cuerpos cuyos gestos y palabras esbozan simultáneamente complicidad y traición. De noche, a orillas del río, Lina (Janet Leigh) seca el rostro cubierto de sudor de un Kemp herido que delira y habla en sueños a su prometida fugada; será Lina quien, en su lugar, conteste y le apacigüe. A la mañana siguiente, Lina afeita a Ben sentado a la izquierda de la imagen mientras, tumbado a su derecha, el viejo buscador Jesse (Millard Mitchell) sueña en voz alta sobre su vida perdida en prospecciones siempre inútiles, indicando así al asesino, sin pronunciarlo, el punto en el que romper la complicidad. La voz de Kemp, preocupado por su herida que necesita vendaje, lo reclama desde el otro lado: «I'll do it», decide ella y, a la eterna pregunta de James Stewart, «Why?» (¿por qué ha pasado la noche en vela por él?, ¿por qué ocuparse de él, si él nunca se ocupa de nadie?), ella responde con una de las dos réplicas femeninas posibles, condensadas en las dos rivales de *Tierras lejanas*: no

como la provocativa Ronda («Should there be a reason?»), sino como la compasiva Renée: «Somebody had to». Era imprescindible —lógica del presente y de la comunidad obliga— que alguien se ocupara de curar al compañero enfermo. Pero la otra lógica, la del pasado y el futuro, del romance y la traición, sigue su camino mientras ella cura —con el rostro vuelto hacia nosotros— al herido acostado de perfil, mientras defiende al asesino, ese hombre que no es «su» hombre sino uno que por azar la adoptó y alimentó sus sueños de tener un rancho en California. Mientras el herido, renqueante, se pone en pie, Robert Ryan desata con disimulo la correa de su montura. A continuación les vemos en una cresta montañosa, desfilando ordenadamente hacia su destino común. Al lado de un Kemp aterido de frío que no le presta atención, Ben cuenta su historia familiar sin perder de vista con el rabillo del ojo la silla, que se va escurriendo por el flanco del animal. De repente, las palabras se interrumpen. Como en una película muda, vemos a James Stewart caído en la cuneta. Todos le miran y un solo intercambio de miradas opone a Ben y a Kemp, que vuelve a encaramarse a su silla. Llega la noche y, con ella, se prolonga y transforma el silencio del acontecimiento. El fuego ilumina el rostro de Janet Leigh. James Stewart está acostado, cabeceando, Robert Ryan se arrastra por las sombras, Millard Mitchell se despierta, sobresaltado, y observa antes de volverse a dormir. El grito de un animal despierta a Kemp, que se levanta cojeando. La cámara encuadra: Lina acostada, la mirada de Kemp, otra vez Lina en primer plano, la mano de Kemp arropándola, el rostro soñador de Lina que se da la vuelta y, por último, el rostro risueño de Ben, que estaba observando. En suma, nada ha sucedido salvo unos pocos desplazamientos, unas pocas aproximaciones de cuerpos que aumentan su complicidad y sus posibilidades de traición, esa traición dramatizada en la siguiente escena: en la gruta donde el grupo solidario se refugia de la tormenta, una mirada de Ben envía a Lina hacia Kemp que, como siempre, vela a la entrada de la caverna, en la frontera entre la oscuridad exterior donde tamborilea la lluvia y la penumbra interior donde yacen los cuerpos dormidos. Se arrodilla ante el vigilante en cuclillas, hablándole de la música de la lluvia y de los violines en los bailes dominicales, de lo que hará ella en Abilene, última etapa del viaje, y en California, última etapa de sus sueños, de la casa perdida y recuperada, del rancho, de la familia y los vecinos. Música indiferente de las palabras del romance apoyada por la imperiosa música de los planos-contraplanos, de los que Mann no abusa pero cuyos poderes conoce a la hora de conducir con su ritmo a dos hombres al paroxismo de la cólera o a un hombre y a una mujer al abandono sentimental culminado en beso. Por supuesto, Ben ha aprovechado el momento para escaparse, aunque pronto lo delatará el ruido de una piedra y caerá presa de las manos, de nuevo libres, de su guardián. Pero ¿quién puede decir si la escena de complicidad era algo más que un cebo? «It just happened that way», comentará, sarcástico, Kemp dirigiéndose a Lina. La ironía, en cierto sentido, está de más. En realidad, así es como «pasan» las cosas en el cine, por causa de unos cuerpos sobre los que se cierra el campo mientras otros salen de campo, por un plano común que

aproxima los cuerpos y unos planos alternos que entrecruzan sueños, por el vaivén entre palabra e imagen, plano y contraplano, entre la sola imagen real y los imaginarios que la encauzan hacia el señuelo de una totalidad ausente, por ese ritmo que adormece a quienes velan antes de que el ruido, desde fuera de campo, los desvele. Precisamente así opera la seducción, y en el fondo James Stewart estaría incurriendo en un gran error si se quejara: al fin y al cabo, son siempre los malvados, esos que neciamente identifican el efecto de una voz o de una imagen con sus pobres cálculos, quienes acaban cayendo en las trampas de la seducción. Siempre son los que creen saberlo todo sobre el engaño y la seducción, a diferencia de aquel que sólo conoce el momento presente y la dirección que ha de tomar.

Así pues, el triunfo del héroe y el de la película son una misma cosa. Sólo él sincroniza con el tiempo de la acción, con la linealidad de su dirección y la discontinuidad de sus episodios. Los otros siempre perseguirán la recta línea de sus sueños o acecharán la ocasión propicia para dar el golpe. Dicho de otro modo: su debilidad estriba en ser personajes de *western*, figuras de su mitología, soñadores de lo imposible o locos del gatillo. En cambio, el héroe manniano no es una figura del *western*. Es el representante de esa acción que atraviesa el territorio de los demás, cruzando sus recorridos y sus sueños. De ahí la extrañeza de su trayecto: héroe de pleno derecho, ya tiene pese a todo la distancia de quien está de paso, de quien conoce gestos y códigos pero ya no puede compartir sueños ni quimeras. Antes que un personaje al que apreciamos y por el que sufrimos, es una línea recta tendida entre el punto de vista del cineasta y el del espectador. Esa es, en última instancia, la metáfora de la escalada de Victor Mature en *Desierto salvaje*. Y, mucho más aún, es lo que manifiestan las interpretaciones de James Stewart, esa constante ocupación del tiempo que él asegura. Esa mano siempre ocupada, que por el momento se contenta con ajustar una manta pero que en el instante decisivo sabrá arrancar la espuela o lanzar los guijarros con una función precisa: mano que guarda esa continuidad de acción que niega la inconsistencia de los tiempos muertos, esos tiempos que narrativizan por sí mismos y crean empatía barata. Aquí no hay tiempo para preocuparse por Stewart: está demasiado ocupado y nos tiene demasiado ocupados para eso. Y, en tal ocupación, afirma esa tenue distancia que separa al representante de la acción de los personajes del *western*, sustrayendo la eficacia fordiana —modelo declarado de Mann— a la integración y la empatía morales. La moral de la obra prevalece así sobre la de la fábula, el hacer sobre el deber hacer. Stewart parece predestinado a encarnar esa distancia con su mirada, con su mímica y con sus gestos de hombre desplazado: desplazado en el *western* de las complicidades de la comedia y de las encarnaciones del ideal americano. Sobre todo son tres las películas que lo atestiguan: *Horizontes lejanos*, *Colorado Jim* y *Tierras lejanas*, trilogía paradigmática de la acción manniana. *El hombre de Laramie* ya obedece a distinta lógica. Sin duda, aquí Stewart encarna más que nunca al hombre que viene de otra parte, al héroe herido y humillado que pese a todo acaba venciendo. Pero la soledad

del forastero que la cámara de Mann y la interpretación de Stewart solían construir pacientemente en el seno de las complicidades del viaje comunitario es aquí un postulado inicial del guión que modifica las relaciones entre los cuerpos y la lógica de la acción. El que está de paso se ha convertido en un investigador, y su investigación lo convierte en *voyeur* que mete sus narices en un asunto que no es el suyo: la disgregación de una familia y el naufragio de un universo. El final del *western* está al orden del día y determina una ficción que ya no es westerniana: la ficción policíaco-melodramática del investigador cuya pista conduce al corazón de un secreto más grave que el que buscaba: los síntomas de decadencia de una tribu y de un mundo, las pesadillas del amo que se hunde en la noche, la gesticulación rabiosa del descerebrado heredero, las secretas intrigas del bastardo que mueven la historia con una herencia como promesa. En este mundo gobernado por una pulsión autodestructiva, la frágil invencibilidad de Stewart reviste la forma de poder ultraterreno. Como un espectro, este hombre con el brazo en cabestrillo ordenará a Vic (Arthur Kennedy) que emplee, para el gesto suicida de arrojar al vacío su cargamento de armas, diez veces más fuerza de la que necesitaría para desarmar a su adversario. El triunfo del justiciero pone punto final a una acción que ha dejado de ser la suya: es su paso definitivo al otro lado, como fantasma que sólo puede abandonar a su destino fantasmático el cada vez más añejo mundo del *western*. James Stewart ya no regresará de ese lugar al que le envía la última imagen; no volverá a mezclarse ya en los viejos juegos.

Con su partida, una cierta manera de constituir la forma de la acción y la subjetividad del héroe se toma imposible. Habrá que inventar una dramaturgia singular para cada uno de los actores —Victor Mature, Henry Fonda, Gary Cooper— que encarnen las ficciones de la intrusión salvaje o del postrer retorno al país del *western* bajo las tres máscaras del rústico, el profesor o el liquidador. Una puesta en escena específica respaldará o contrariará esas ficciones, entre la figura coherente de una parodia que lleva el género a la tumba y la figura contradictoria de un nuevo principio que orquesta su propio fin. La parodia parece triunfar en *El hombre del Oeste*, en la que ese territorio significa ahora el mundo laborioso, respetable y conyugal. La prima de 5.000 dólares y la recuperación del rancho de *Colorado Jim* se convierten aquí en una bolsa de 200 dólares destinada a procurar a los retoños de los honorables ciudadanos de Good Hope las atenciones de una institutriz cualificada. En lugar de esos decididos ayudantes encarnados por Arthur Kennedy o Rock Hudson, el único ayudante que encuentra Gary Cooper es un obeso jugador sin cartas y con sombrero hongo. Una visita al reino de las sombras es la propuesta de esta ficción de decadencia extrema, donde el viejo pistolero, junto a su banda de degenerados, vive cautivo del sueño infantil («We shall be rich») de un oro fabuloso escondido en una ciudad que ya no existe. Sus alaridos son los del mal teatro o del mal sueño. Y para convertir la historia en pesadilla bastaría con añadir dos planos a la película: uno donde Gary Cooper dormitara, mecido por los vaivenes del tren y el encanto de las

verdes praderas, y el otro donde despertara sobresaltado: «Fort Worth, todo el mundo baja aquí». Mann encuentra una forma distinta de organizar la relación entre mundos en el paso de un plano a un contraplano. Visiblemente, la casa silenciosa con un cristal roto por el que asoma Gary Cooper es una casa abandonada. Detrás del colt que, al otro lado de la puerta, brilla en la oscuridad sólo puede haber fantasmas. Son el hatajo de supervivientes del *western*: un viejo loco y unos secundarios a quienes les tocó demasiado tarde un papel para el que no tienen voz, cabeza ni fe; un viejo loco que sólo pudo encontrar esos secundarios para darse el espectáculo de los *westerns* de antes. «En mi vida vi nada igual», exclama, alborozado, ante la insensata pelea en la que desnudan a un enfurecido Coaley. Y, de hecho, las dos escenas de desnudamiento que jalonan la película tienen la violencia alucinada de una gestualidad desprovista de racionalidad dramática, frente a la cual poco cuenta ya la satisfacción moral del castigo merecido. Con la extraña meditación del tipo que sostiene las riendas del carro junto a Gary Cooper, el cine está empezando a pensar en voz alta sobre la disociación de los elementos de un género. Querer volver a empezar siempre, matar y salir huyendo es, sin duda, una empresa absurda. Está claro que el viejo —el viejo actor que presume de puesta en escena y de producción— es algo *soft-headed*.[2] Pero no hay otro hogar ni otra familia para el secundario del *western* que no supo reconvertirse a tiempo a la moral urbana y al melodrama psicoanalítico. Nada que hacer salvo ir hasta el final, hasta la ciudad abandonada donde se ajustarán las cuentas con los fantasmas y los segundones, donde el representante de la moral y de la realidad le vaciará los bolsillos al compañero que le había robado la bolsa, antes de cruzarle los brazos a modo de servicio funerario. Así termina la lógica de la complicidad conflictiva que unía al representante de la acción con los personajes del *western*. La complicidad se ha convertido en simple astucia, el viaje común en la última visita que sepulta un mundo periclitado.

Pero más aún quizá que en esta ficción crepuscular, y también que en *Desierto salvaje*, donde el irrespetuoso Victor Mature liquida la leyenda Custer antes que el respetable Gary Cooper liquide la leyenda de los Doc Holliday, el suspense de la acción manniana se manifiesta en *Cazador de forajidos*, película consagrada al tercer gran personaje del universo westerniano: el *sheriff*. A las ficciones de muerte anunciada parece oponérsele, en todos sus aspectos, esta ficción del retorno. *Cazador de forajidos* presenta todos los rasgos de un *western* postumo. Nada más ejemplar que la historia del *sheriff* que debe imponer la ley frente a la enfurecida multitud y a la villanía de los poderosos. Ningún personaje ni actor mejor capacitados para dotar de psicología y para dramatizar esa historia que Henry fonda encamando a ese hombre desencantado que recupera las razones que su estrella simboliza. James Stewart se habría quedado corto en esta radicalización ética y psicológica de un episodio de *Tierras lejanas*. Cuesta imaginarlo dando a Anthony Perkins esas lecciones sobre el oficio de *sheriff* que objetivan en forma de enumeración pedagógica los rasgos de su estilo interpretativo. Tampoco le vemos dejando que por

su rostro crucen, con la fluidez de un Henry Fonda, las huellas del pasado, los dilemas del presente o la llama de un futuro reencontrado. Y es que este relato iniciático que entremezcla la educación del aprendiz de *sheriff con* el trayecto moral del desencantado y con una compleja trama de historias familiares se mueve en dirección opuesta a las reglas mannianas de la aventura, el encuentro y la decisión. Y aunque Henry Fonda enseñe a su pupilo el medio segundo necesario para asegurar el control antes de disparar, a menudo él mismo parece detenerse medio segundo de más en la contemplación de la madre y el hijo presentes o en la evocación de la madre y el hijo desaparecidos. Pero, al contrario que en *El hombre del Oeste,* donde la puesta en escena tan pronto sigue como excede la lógica de la fábula, la tensión entre las lógicas mannianas del guión y de la acción confiere aquí renovadas energías a la puesta en escena. Del corazón de esta historia ejemplar de aprendizaje de las armas y de la moral surge una nueva lección de puesta en escena. No será un visitante quien liquide a los fantasmas del *western*. La propia puesta en escena desdoblará el guión y organizará la confrontación entre dos *westerns*.

Contemplemos, pues, el galope enloquecido del grupo encabezado por el fanático Bogard que va a la caza de los asesinos. Veamos cómo, bajo sus órdenes, rodean la casa y le prenden fuego por los cuatro costados. La incendiada carreta de heno se precipita sobre la casa: el ganado que sale de la granja se mezcla, entre llamas y humo, con los caballos de la banda enardecida. La espectacular puesta en escena ofrece una gráfica demostración de su propia ineficacia: los dos bandidos, naturalmente, han desaparecido. Pero he aquí que ahora, en el vacío que ha dejado, otra película da comienzo: un niño llega a caballo ante las ruinas humeantes, ve un perro y silba para atraer al animal, que huye. Y, a partir de ahí, otra puesta en escena se organiza. La llegada del niño le da mucho más que un rostro susceptible de conmover a las almas sensibles: le imprime un ritmo capaz de estructurar la acción. El tiempo de la acción, en efecto, pasará a estar regido por un ritmo infantil bien específico: el de las historias, como de muñecas rusas, de las canciones infantiles. En lugar de una banda ruidosa, atronadora, tenemos ese ritmo de canción infantil: el *sheriff quiere* atrapar a los forajidos; el niño quiere atrapar al perro; el perro quiere encontrar a sus amos; Henry Fonda quiere atrapar al niño. Se crea entonces otra clase de comunidad heteróclita. Y el despreocupado trayecto del niño, que debería provocar angustia e identificación, imprime por el contrario a la acción una extraña serenidad, esa serenidad manifestada por Fonda cuando prepara metódicamente —contra las grandes llamaradas de la mala puesta en escena— la pequeña fogata que desalojará a los bandidos de su guarida. El destino de los personajes no está predestinado por el guión; se va creando conforme avanza la acción. Ésa es la lección del último episodio: la derrota de Bogard es otro adiós al personaje westerniano, al mal actor y al mal director, probablemente más sutil, pese a lo que pueda parecer, que el apólogo de *El hombre del Oeste,* porque nace de la tensión misma entre guión y puesta en escena, de la lógica de la relación entre el hacer y el deber hacer.

O quizá sea mejor decir que existen, en el destino del vencedor y en el del vencido, dos desenlaces que no coinciden. Ya que Anthony Mann no vacila en incluir el plano que hace brillar «de nuevo» la estrella de estaño en el pecho de su héroe. Y es la primera vez que la imagen final nos deja creer que el héroe volverá a su tierra y fundará una familia. Un artista clásico no suele alardear de desprecio por las convenciones, como tampoco suele identificar el desenlace de una historia, el cumplimiento de un contrato narrativo, con el argumento metanarrativo del fin de una época, un mito o un género. Con demasiada facilidad la decadencia nos vuelve filósofos. El único desenlace válido es el que retiene la acción dentro de sus propios límites. El único desenlace válido es el que podría continuar o volver a empezar: riesgo del arte se llama esa figura. Anthony Mann asumió siempre ese riesgo. Antes del *remake* de *Cimarrón* (Cimarrón, 1960), jamás vinculó el efecto de ninguna de sus películas al desbordamiento de la acción en la leyenda, a la identificación con determinado lugar, momento o figura de la epopeya westerniana. Mann construyó dos *westerns* singulares, que descansaban sobre sí mismos y no sobre una forma cualquiera de reconocimiento. Asimismo, dotó al «fin del *western*» de varias figuras específicas: una imagen congelada (*Desierto salvaje*), una eternización (*Cazador de forajidos*), un tercio de muerte (*El hombre del Oeste*). El cementerio guarda sus despojos, la caja de los tesoros sigue abierta, la imagen podría volver a moverse. Que lo haga o no depende, es cierto, de condiciones que exceden las posibilidades del artista clásico, que es hombre que trata con géneros e inventa contratos narrativos. Una cosa se le escapará siempre: el régimen de la visión que confiere a los géneros su visibilidad, los contratos perceptivos que el poder de la mercancía suscribe con la mirada pública. Esto atañe ya a otras dos categorías: los artistas románticos (a veces), los no-artistas (casi siempre). Anthony Mann no es ni una cosa ni otra. De ahí, sin duda, que sus películas nos parezcan tan lejanas.[3]

El plano ausente: poética de Nicholas Ray

Durante mucho tiempo un plano me ha perseguido: al inicio de *They Live by night* (1947), de Nicholas Ray, el evadido Bowie, al entrar en la estación de servicio, se encuentra con un cuerpo como nunca antes habíamos visto: enfundado en un mono de mecánico, un ser ni adulto ni niño, ni masculino ni femenino, totalmente adaptado al espacio en el que evoluciona, totalmente ajeno a los ocupantes de ese espacio, dotado de una singular belleza constituida por la imposibilidad de asignarlo a ningún género de belleza inventariado en los usos cinematográficos. Como si, de repente, un ser liberado de semejanzas, un ser real, por lo tanto, cobrase existencia en el cine, como causa evidente de un amor sin precedentes. El fulminante amor de Bowie por Keechie sería, entonces, fiel reflejo de nuestro amor por la capacidad del cine de inventar un cuerpo. Y, más aún que la mirada y los pechos provocativos de Harriet Andersson en *Un verano con Mónica* (Sommaren med Monika, 1952), los ojos caídos y el cuerpo andrógino de Cathy O'Donnell podrían ser el emblema de esa tenaz independencia del cine de autor celebrada por la Nouvelle Vague. He pasado mucho tiempo queriendo escribir sobre ese plano fulgurante, que sería para el cine lo que para la literatura la aparición de las muchachas en flor en la playa de Balbec: la construcción de una individuación inédita, de un objeto de amor que es tal porque carece de las propiedades sexuales identificables del objeto deseable.

Con todo, un día u otro había que rendirse a lo evidente: ese plano no existe. Bowie y el espectador han conocido a Keechie mucho antes de la secuencia del garaje. Que me haya pasado tanto tiempo viéndolo implica, sin embargo, algo más que la mera capacidad embellecedora de la memoria. Y no me causó demasiada sorpresa el descubrir, en otro crítico, idéntico error al mío. Ese plano inencontrable era necesario para dar acogida a la impresión dejada por ese cuerpo: ya que la aparición de ese cuerpo singular, de esa belleza inédita, ha tenido lugar cinematográficamente: de eso no cabe duda. Una aparición tan sólo; no se trata de ese surgimiento milagroso cuya imagen nos ha impuesto cierta fenomenología. Una aparición está hecha de multitud de apariciones y desapariciones, de adiciones y sustracciones. Y el cine no es ese arte de la evidencia visual celebrado por los estetas de los sesenta. Al igual que la muchacha de sonrosadas mejillas en la playa del libro nacía de un tejido de metáforas, se necesitará más de un tropo cinematográfico para dar consistencia al cuerpo de Keechie, que no se parece a ningún otro.

De entrada, una sinécdoque. Todo empieza con el ruido de un motor y dos faros en la noche. En la novela de Edward Anderson que la película adapta, el automóvil de Keechie pasa de largo sin encontrar al hombre herido que venía a buscar, Bowie, a su vez perdido en su monólogo interior. En la película Bowie sale arrastrándose lentamente de detrás de la valla publicitaria que le sirve de escondrijo. Acompañado

por un perro salido de no se sabe dónde, camina hacia la luz en la noche. La luz que ilumina violentamente el parabrisas y el retrovisor deja en la sombra un rostro cubierto hasta los ojos por un sombrero y que sólo nos permite ver dos mejillas iluminadas de modo dispar. El punto de certidumbre de ese cuerpo parece situarse en las manos, firmemente plantadas al volante. «Any trouble?», pregunta el chico, al que sólo vemos de espaldas, a la izquierda de la pantalla. «Could be», responde una voz velada, cuya estudiada indiferencia aporta un nuevo matiz a la contraseña de doble sentido: una leve insolencia, como si secretamente encogiese los hombros: «Podría ser. Eso, u otra cosa. Qué más da».

En contados planos y contraplanos se produce un intercambio de informaciones en la noche sobre varias cosas que «podrían ser». El joven ha pasado al otro lado del coche para entrar por la puerta del acompañante. Sólo entonces se nos muestra —a nosotros, a él todavía no— plenamente iluminado el rostro de la chica. Nuevamente, la sombra cae sobre los dos cuerpos sentados uno junto al otro. Poco después de partir, el coche llega a su destino. De espaldas en la sombra, la conductora, que tiene cosas por hacer, envía al chico al barracón para que se reúna con sus cómplices.

Para que la fulgurante aparición cristalice hace falta, paradójicamente, que los rasgos se vayan designando uno a uno, que, de entrada, como la sonrisa gatuna o los treinta velos de Rodrigue, una voz, unas mejillas, unas manos broten de la noche sin un cuerpo que los una. Mace falta que el cine desbarate el realismo natural de la reproducción mecánica. Y así el cine opone una singular relación de sustracción a la novela adaptada. Veamos cómo, en la novela, Keechie aparece ante los ojos de Bowie, finalmente llegado a puerto: «Vio a la muchacha, de pie tras la cortina transparente de la tienda. Era morena y pequeña; sus senos pequeños, subidos y puntiagudos, tensaban el algodón de su camisa azul».[1] Es una visión como muchas otras, una visión verosímil del objeto de deseo. No tenemos por qué atribuirla a una falta de gusto por parte del novelista: sin duda Edward Anderson tenía sus razones para fijar la mirada del fugitivo joven y agreste a esa imagen estándar de un cuerpo femenino en proceso de afirmación. Y probablemente a Nicholas Ray le pareció bien la imagen que el novelista ofrece de los sueños ordinarios de esa América profunda de la Depresión, que él mismo había recorrido en tiempos de las grandes iniciativas culturales vinculadas a la política agrícola del New Deal. Pero la invención cinematográfica necesita otro cuerpo de deseo. Ya lo anunció el cineasta antes de los títulos de crédito, en unas imágenes que nos muestran dos rostros besándose: «Estos dos jóvenes nunca fueron debidamente presentados al mundo en que vivimos». Lo cual también significa que no pueden ser presentados (*introduced*) —ni a nosotros, ni entre sí— como sujetos u objetos de deseo de la América profunda. Nada de transparencias, pues, en la puerta de la tienda. Para empezar, el cineasta separa las imágenes. El objeto ordinario del deseo, una silueta de perfil de senos turgentes, se queda atrás: pegado en lo alto de la valla publicitaria que servía de refugio a Bowie. El joven, por su parte, se ha adentrado en tierra desconocida, en dirección a ese

cuerpo fragmentado que por ahora sólo existe en un reflejo de luz sobre las mejillas, unas manos aferradas a un volante, una voz velada.

De este modo, algo esencial se juega en la distancia existente entre dos clases de planos: los planos de conjunto, en helicóptero, de la huida de los tres ladrones, y los planos cortos del encuentro entre Bowie y Keechie. Esa distancia ha diluido la forma de intimidad que la novela realista construye entre los estereotipos sociales y las más pequeñas percepciones y sensaciones de los individuos. Entre el objetivismo de la huida y el subjetivismo de la mirada en la noche, entre la silueta de la valla publicitaria y el rostro entrevisto en el automóvil, el cineasta ha deshecho la forma literaria utilizada para introducir a Bowie en ese mundo y para describir el modo en que Keechie forma parte de él: eso que podemos llamar cinematografismo literario. La novela de Edward Anderson apuesta por esa zona imprecisa existente entre la narración objetiva y el monólogo interior que absorbe sus datos, el *stream of consciousness* que, absorbiéndolos, dota de espesor idéntico a los acontecimientos del mundo y a las percepciones del héroe, a los estereotipos del yo y a los de la sociedad. Esa forma de intimidad entre interior y exterior, entre monólogo y estereotipo es idónea para la literatura. Es uno de los recursos que emplea para compensar la reducida capacidad sensible del medio: gracias a ella, reviste las palabras del relato inventado con la carne de la experiencia común. Instaura, entre el lenguaje de las emociones íntimas y el de los carteles luminosos de la vía pública, esa continuidad que permite inscribir la historia de los destinos individuales en el tejido común de la descripción de una sociedad. Pero la invención cinematográfica debe construirse en contra de ese cinematografismo literario. El cine debe introducir extrañeza en los cuerpos que presenta, distancia entre aquellos que él mismo acercó. Es preciso que el cuerpo encontrado en la noche sea por completo ajeno a la «conciencia» de Bowie, inasimilable al flujo de sus percepciones. Y, al mismo tiempo, es preciso que de entrada todo se reduzca a esos reflejos de luz y esa voz indiferente, para que poco a poco se construya la intimidad exenta de familiaridad de una pura relación amorosa.

Esa abstracción primera que separa el cuerpo de Keechie del flujo de conciencia de Bowie, la figura cinematográfica del cinematografismo literario, es necesaria para que se opere un segundo proceso de sustracción que aísle, en el escondrijo de los ladrones, a los dos componentes de la relación amorosa. En el barracón donde el padre de Keechie pacta con los tres fugitivos un elevado precio por sus servicios, una puerta se abre: finalmente aparece Keechie, de frente y de pie, con su aire de muchacho, el pelo hacia atrás, el mono unisex con cuello en uve, sosteniendo entre los brazos unos paquetes que tapan sus senos puntiagudos tensando la tela de su camiseta. Pero el brutal contraplano sobre la mirada de Bowie no bastaría para construir la intimidad entre los dos jóvenes. El intercambio de miradas es un medio algo trillado de significar el amor naciente. Por eso Keechie y Bowie no pasan demasiado tiempo mirándose. Especialmente Keechie, que siempre tiene algo que hacer. Ésa es, en efecto, su forma de estar del todo presente y del todo ajena en el

mundo de su padre y su tío. Y su presencia ausente enturbia, de entrada, la bella oposición deleuziana entre la funcionalidad de la imagen-acción y la capacidad expresiva de la imagen-afección. Las distintas intensidades de la sensación se leerán siempre en el movimiento de acciones mínimas —alimentar una estufa, colocar un gato, desmontar una rueda, masajear a un herido—, acciones que se hacen en común o que uno contempla hacer al otro, acciones cuyos gestos y tiempos característicos se prestan, mejor que el intercambio extático de miradas o el acercamiento pactado de los cuerpos, a marcar la llegada del amor naciente entre dos seres que no saben qué es el amor.

Pero para constituir el drama también hace falta aislar a los dos jóvenes en medio, justamente, de quienes impiden su intimidad. Y para ello se necesita una operación nueva que construya dos espacios, imbricados e incompatibles, en el *sensorium* homogéneo que desarrollaba la prosa «cinematográfica» de la novela. La clave recaerá en el tratamiento de una pequeña acción: el problema de una estufa que humea. La novela construía el episodio según la lógica realista, como una modificación naturalmente orientada de las sensaciones del joven: «La voz de la chica, Keechie, le hacía cosquillas por toda la columna vertebral. Agachada junto a la estufa de queroseno, con la falda de franela marrón abriéndose alrededor de sus muslos, le enseñaba a T. Dubb cómo impedir que humease la mecha».[2] Del calor de la habitación, pasando por el cosquilleo de la voz, el trayecto de la sensación apunta una vez más a una representación convencional del objeto de deseo: un tejido tensado por las prominencias de un cuerpo. La relación entre los dos jóvenes se inscribe así en la misma lógica sensible que la complicidad de los tres fugitivos. Esa continuidad quedará rota por el trabajo del cineasta cuando éste modifique el trayecto de las percepciones. Ahora es Keechie, ese cuerpo consagrado a la percepción de pequeñas acciones eficaces, quien dirige el trayecto. Mientras soporta las bromas de su tío Chicamaw, su mirada se siente atraída por una ligera alteración en el orden de las cosas: siguiendo esa mirada descubrimos a Bowie; él es quien ahora se esfuerza, vanamente, ante la estufa. Que la estufa funcione es tarea de esa autoritaria Cenicienta de mejillas tiznadas de hollín. Por eso en el siguiente plano se arrodillará ante la estufa bajo la mirada de los tres ladrones y de una cámara que pica sobre ella desde la izquierda. Pero no hay tiempo de atender a las bromas de Chicamaw, que ahora tienen la torpeza de Bowie como blanco. En el plano siguiente no están ni Chicamaw ni T. Dubb. Todavía mejor: es como si nunca hubieran estado allí, como si nunca hubieran tenido allí un espacio en el que meterse. Frente a la cámara, ahora a la derecha, a ras de suelo, están solos Bowie y Keechie. Ni siquiera eso: de Bowie apenas vemos la parte superior del cuerpo, un atisbo de espalda y un brazo que tiende un trapo. «Here», es lo único que dice. «Thanks», responde Keechie, arrodillada y con una mirada esquiva que no se cruza con la nuestra. Ese instante de soledad para ambos no dura ni cinco segundos. En el plano siguiente, una cámara nuevamente alejada los muestra bien enmarcados por los dos cómplices, antes de que la cámara se

centre otra vez en Keechie, que replica a las bromas de los granujas sobre la «cabeza» del gentil Bowie: «Mis head is all right to me».

Así pues, la puesta en escena ha operado una ruptura en el *continuum* narrativo y lingüístico del relato realista. En el espacio único de esa habitación atestada ha encajado dos espacios y dos relaciones incompatibles. Y la estructura narrativa de la película será únicamente el desarrollo de esa coexistencia de incompatibles, contradictoria respecto a un libro por lo demás fielmente adaptado y construida en seis planos cuya duración total no supera los treinta segundos. Siguiendo idéntica lógica de acciones mínimas, el gesto de esquivar una patrulla de policía y el cambio de una rueda aumentarán la separación inicial, construirán la intimidad de los dos jóvenes. Nos ceñiremos ahora a la secuencia del garaje: en un expeditivo fundido encadenado, la virgen vestida de mecánico acuesta a su padre borracho y prepara el gato para que el exaprendiz de mecánico Bowie demuestre sus habilidades. Sentada en la aleta delantera del coche, vigila Ja reparación y a ese ser de una especie desconocida llegado a ese lugar, que cuenta su siniestra historia familiar mientras afloja las tuercas de la rueda. Ella se levanta y se pone a juguetear con el volante, adoptando el tono de una sentenciosa hermana mayor, increpando al joven soñador que cree poder rehabilitarse y montar su pequeño garaje sin abandonar la órbita de sus dos cómplices, que cree posible querer una vida intensa a la vez que la quietud de la pequeña empresa. Ella le domina desde lo alto de su saber, ese saber infantil que sin haber visto nada del mundo lo adivina todo sobre él, pasando de los cuidados dedicados a la estufa humeante a los dispensados al padre borracho, comparando la rectitud de las pequeñas acciones que impone la cotidianidad del lugar con la irregularidad de las retorcidas operaciones que hacen escala allí. En estos momentos, su saber reina sin discusión. Pero si reina es sólo desde el fondo de las certezas de esa infancia feroz que sólo conoce el mundo al precio de evitarlo, de negar su presencia en el encadenamiento de pequeñas acciones bien hechas y de palabras sabihondas. Y aunque Keechie comparta la esperanza de la reinserción social de Bowie, el saber que por el momento se encama en la autoridad de su cuerpo pensativo presagia algo muy distinto: que no cabe esperar nada más allá de ese pequeño rectángulo de noche en el que dos niños sinceros juegan a ser mecánicos. Ese plano final en el que, terminada la reparación y llegado el sentimiento a su destino, Keechie se acerca como en sueños hasta Bowie para ayudarle a arrastrar, mano con mano, el gato que él le tiende es un puro momento de utopía. Ese puro momento de felicidad alrededor de un gato supera todo idilio a la sombra de unos cocoteros. Pero, antes incluso de que los demás invadan otra vez el espacio, antes de que las manos de los dos chicos se unan para separarse, la voz burlona de Keechie ha denunciado el mal que corrompe el sueño compartido, el enemigo invencible que siempre arruina por anticipado la felicidad común de los niños que saben: el pueril deseo de ser adulto: «You think yon are quite a man now, don’t you?».

Ése es el drama secreto que pone en escena Nicholas Ray, más hondo que el

acoso de dos niños por la ley de un mundo implacable: el conflicto entre dos infancias, la sempiterna batalla perdida de la madurez infantil contra la puerilidad adulta. Al niño que cree verdaderamente ser un hombre sólo podrá acompañarle la niña que acepte ser una mujer de verdad, renunciar al mono del joven obrero andrógino y a la sagacidad del niño que sabe. Y esa renuncia posibilita la demoledora belleza de esas escenas donde Keechie encuentra, para no abandonarlo más, a un Bowie herido. Tras entregar a su padre, que irá a bebérselo, el dinero dejado por Chicamaw para atender al herido, Keechie toma una decisión. De espaldas, ante un espejo que no nos devuelve su rostro, se suelta el pelo, que cae sobre sus hombros mientras se lo cepilla. Cuando la volvamos a ver, apareciendo por detrás de la cama del herido, habrá cambiado el uniforme de mecánico por la blusa, la rebeca y la falda de chica. Por supuesto, en cualquier momento podrá recuperar las ásperas palabras del libro, responder a Bowie que no sabe qué quieren «las chicas» en general o hacerle saber, mientras le masajea escrupulosamente la espalda, que «haría lo mismo por un perro». De nada sirven, sin embargo, esas insolencias ante la confesión de unos cabellos sueltos que no sólo proclaman el sentimiento compartido sino el precio al que se paga. El amor se conquista a costa de aquello que lo causó: el sereno aplomo y la inclasificable belleza de ese cuerpo infantil sin sexo, amo de las pequeñas acciones bien hechas que niegan la locura del mundo. Al aceptar el reloj que él le pone en la muñeca, ella acepta querer en adelante lo que quiera él, que sólo quiere querer. La chica acepta la ley de los que quieren, la ley del mundo al que van a enfrentarse pero que en ese mismo momento ya ha ganado. La pequeña divinidad protectora del lugar será ahora arrojada a la carretera: criatura que proteger para él, enamorada como las demás para nosotros.

De ahí que la película sea tan desgarradora. No se trata simplemente de la historia del esfuerzo vano de dos tiernos amantes por escapar del trío de bandidos y del absurdo y trágico acoso a «Bowie the Kid», un loco asesino fruto de la imaginación de las fuerzas del orden. Es que la derrota ya se ha producido de antemano, cuando la única que podía resistirse a la ley del mundo ha abdicado de sus poderes. Ella, al fin y al cabo, no es más que el otro nombre de ese amor. Ni siquiera cabe acusar, como en *Sólo se vive una vez*, a las injusticias de la ley social y a las crueldades del azar. La decisión de la huida amorosa equivale a una carrera hacia la muerte. Los dos protagonistas de la película de Lang eran víctimas de una implacable cadena de circunstancias que podrían haber sido distintas: los prejuicios de un jefe o del propietario de un hotel que no quieren tener con ellos a un expresidiario, un cambio de sombreros, un automóvil hundido, un absurdo reflejo defensivo en el momento de la salvación… El acoso a los amantes de la noche no remite a esa bella maquinaria lógica, que combina los efectos de la ley social con los del azar, en la que triunfaba Fritz Lang. A Ray le falta la crueldad de su antecesor, el placer que éste experimentaba en hacer coincidir el objetivo de la cámara con el punto de mira del fusil, así como su firme desprecio machista por esas muchachas de buena fe que por

amor quieren redimir a los parias de la sociedad. La belleza de *Sólo se vive una vez* remite a la maestría clásica del arte, la que crea felicidad con la infelicidad del prójimo, perfección con los sucesivos males de sus criaturas. La puesta en escena romántica de Ray es distinta. No entendemos aquí por romanticismo, sin embargo, la mera sentimentalidad ante los que sufren. Es obvio que Keechie, la hija del alcohólico, está demasiado cerca de la adolescente que salía por las noches a buscar a su padre, borracho, en los bares de Wisconsin, demasiado cerca de la recién casada en Nueva York entre el entusiasmo y la miseria, para que Raymond Nicholas Kienzle, *alias* Nicholas Ray, goce mirándola a través del punto de mira de un rifle. Y Ray siente por los dos niños perdidos la ternura de quien vivió las grietas íntimas del sueño americano como su única guerra del 14, su República de Weimar, su exilio. El romanticismo contra el clasicismo no es sólo el desahogo del sentimiento en contra del rigor frío, es una belleza contra otra: contra la bella disposición aristotélica que transforma la felicidad en desgracia y la ignorancia en saber, la baudeleriana pérdida de eso que de nada sirve saber, la pérdida primera «de lo que nunca jamás se recuperará».



They Live by night (N. Ray): el idilio alrededor de un gato. Col. Cahiers du cinema.

No es sólo su buen corazón, pues, o su propia fragilidad lo que impide a Ray construir en una sabia gradación las etapas y peripecias de su huida, los cálculos de los perseguidores y el deambular de los perseguidos. Lo que ocurre es que la pérdida es inicial. De ahí un relativo distanciamiento respecto a los episodios de la huida. Al director no le costó renunciar a esos atracos de bancos a mano armada impugnados por la censura. A la postre, esas elisiones impuestas sirven a la lógica de la película. Tampoco tiene motivos para perder el tiempo construyendo, en montaje alterno, la persecución y la fuga. No hay razón para introducir sutilezas en la trampa que se

cierra. Para capturar a Bowie, Mattie la chivata sólo necesita aprovecharse de su punto débil confeso: su ignorancia de lo que quieren «las mujeres». En todo caso, hace tiempo que la suerte está echada: desde el momento mismo en que se vieron obligados a abandonar el reino de la noche, arrojándose a ese mundo al que no fueron presentados. Más que por el gran enfrentamiento entre el orden social y los fugitivos, la puesta en escena se interesará, pues, por esa ligera torpeza de quienes no saben desenvolverse en el mundo. El primer plano de la huida nos muestra a Bowie, en el autobús, incomodado por un bebé al que su madre, que sí sabe, deja llorar de hambre mientras ella sigue durmiendo tranquilamente. Poco después, un picado nos mostrará a los protagonistas de espaldas, como aplastados de antemano por la anchura de la carretera que han de atravesar para llegar a la casa del juez de paz. Y durante todo su itinerario sentimos una mezcla de ternura por su idilio y de dolor compartido por su futuro destino, así como esa irritación que nos producen quienes están fuera de lugar: incómodos, no dejamos de ver en los amantes condenados a unos endomingados pueblerinos desembarcando en un mundo cuyas costumbres ignoran. Incluso cuando se adaptan, sus gestos de enamorados felices se han convertido en algo prestado. Con su permanente y su traje sastre, Keechie es ahora una joven como las demás. Incluso sus sentimientos han perdido misterio. Su ronronear de gata feliz o su indignación de mujer celosa pertenecen al repertorio común. Tan vacilante en su cuerpo de recién casada en luna de miel como en sus vestidos nuevos, Keechie se siente tan extraña como él en su traje de doble botonadura. Pero esa misma torpeza, esa pérdida, es lo que constituye la paradójica fuerza del filme. La conciencia de lo inevitable tiñe con su mortal belleza, la belleza del duelo, las torpezas de los pueblerinos y las tonterías de los recién casados. Pero esa belleza también es duelo de otra. Ya fue necesario quemar a una Keechie, a la niña invulnerable del garaje, para crear el cuerpo frágil y algo desgarbado de esa enamorada abocada a la muerte. Y ese icono calcinado cruzará como un fantasma el rostro que, en el plano final, se girará hacia nosotros leyendo las últimas palabras, triviales e íntimas («Te quiero»), de la carta de Bowie, que yace en el suelo.



They Live by night (N. Ray): los jóvenes esposos. Col. Cahiers du cinéma.

Ésa sería la doble ley romántica de la belleza, ejemplarmente ilustrada por esta película: una ley de composición (una imagen está hecha de varias imágenes), y una ley de sustracción (una imagen está hecha del duelo de otra imagen). La ratificación llegará con ese *remake* de *They Live by night* titulado *Al final de la escapada* (Á bout de souffle, 1960). Sabemos que allí la última mirada de Jean Seberg traspone la célebre «mirada a cámara» que culminaba *Un verano con Mónica*.

Pero esa composición que densifica la imagen se ve duplicada por otra que opera un trabajo inverso de sustracción. Al rostro compuesto de Patricia/Mónica se le superpone el rostro doliente de Keechie. Esa Keechie ha sumado aquí a su personaje el de Mattie la chivata, pero ante todo permite que se transparente, por debajo de toda transacción ficcional, el rostro de lo que ya estuvo perdido desde el principio.

Si hay una modernidad cinematográfica

¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine

Existiría una modernidad cinematográfica. Ésta opondría al cine clásico del enlace entre imágenes, narrativo o significante, una autonomía de la imagen, doblemente marcada por su temporalidad autónoma y por el vacío que la separa de las demás. Esa ruptura entre dos eras habría tenido dos testigos ejemplares: Roberto Rossellini, inventor de un cine de lo imprevisto, que opone al relato clásico la discontinuidad y ambigüedad esenciales de lo real, y Orson Welles, inventor de la profundidad de campo, opuesto a la tradición del montaje narrativo. Y sus pensadores habrían sido dos: André Bazin, que en los años cincuenta teorizó, con bagaje fenomenológico y resonancias religiosas, el advenimiento artístico de una esencia del cine, identificada con su capacidad «realista» de «revelar el sentido oculto de los seres y las cosas sin quebrar su unidad natural»;[1] y Gilles Deleuze, que en los años ochenta fundamentó el corte entre las dos edades en una rigurosa ontología de la imagen cinematográfica. A las afinadas intuiciones, a las aproximaciones teóricas de ese filósofo ocasional que fue Bazin, Deleuze les habría dado una base sólida: la teorización de la diferencia entre dos tipos de imágenes, la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. La imagen-movimiento sería la imagen organizada según la lógica del esquema sensoriomotor, una imagen concebida como elemento de un encadenamiento natural con otras imágenes en una lógica de conjunto análoga a la del encadenamiento intencional de percepciones y acciones. La imagen-tiempo se caracterizaría por una ruptura de esa lógica, por la aparición —ejemplar en Rossellini— de situaciones ópticas y sonoras puras que ya no se transforman en acciones. A partir de ahí se constituiría —ejemplarmente en Welles— la lógica de la imagen-cristal, donde la imagen actual ya no encadena con otra imagen actual sino con su propia imagen virtual. Cada imagen se separa entonces del resto para abrirse a su propia infinidad. Y lo que ahora se propone como enlace es la ausencia de enlace; el intersticio entre imágenes es lo que gobierna, en lugar del encadenamiento sensoriomotor, un reencadenamiento a partir del vacío. La imagen-tiempo fundaría, de este modo, un cine moderno, opuesto a la imagen-movimiento que era el corazón del cine clásico. Entre ambas se situaría una ruptura, una crisis de la imagen-acción o ruptura del «enlace sensoriomotor» que Deleuze relaciona con la ruptura histórica de la Segunda Guerra Mundial, y que engendra situaciones que ya no desembocan en ninguna respuesta ajustada.

De enunciado claro, la división se oscurece tan pronto como pasamos a examinar los dos interrogantes que suscita. En primer lugar, ¿cómo pensar la relación entre un corte interno al arte de las imágenes y las rupturas que afectan a la historia en general? Y, en segundo, ¿cómo reconocer en la concreción de las obras las señales de ese corte entre dos edades de la imagen y dos tipos de imágenes? La primera pregunta

remite al equívoco fundamental del pensamiento «moderno». Dicho pensamiento, en su figura más general, identifica las revoluciones modernas del arte con la manifestación por parte de cada arte de su esencia propia. La novedad propia de lo «moderno» consiste entonces en que lo específico del arte, su esencia ya activa en sus anteriores manifestaciones, conquiste su figura autónoma, rompiendo los límites de la *mimesis* en que estaba encerrada. Desde este punto de vista, lo nuevo estaría en todo momento prefigurado en lo viejo. En última instancia, la «ruptura» no sería más que la peripecia obligada del relato edificante con la que cada arte demostraría su propia artisticidad al adecuarse al programa ejemplar de una revolución moderna del arte que ratificaría su esencia de siempre. Así, para Bazin, la revolución wellesiana y rosselliniana se limita a cumplir una vocación realista autónoma del cine, ya presente en Murnau, Flaherty o Stroheim, en contra de la tradición heterónoma del cine del montaje, ilustrada por el clasicismo griffithiano, la dialéctica eisensteiniana o el espectacularismo expresionista.

La división deleuziana entre imagen-movimiento e imagen-tiempo no escapa a ese círculo genérico de la teoría moderna. Pero la relación entre la clasificación de las imágenes y la historicidad de la ruptura adopta en su obra un cariz mucho más complejo y desvela un problema más radical. En efecto, con Deleuze ya no se trata simplemente de hacer concordar una historia del arte y una historia general: en sus teorías no hay, propiamente hablando, ni historia del arte ni historia general. Para él toda historia es «historia natural». La «transición» de un tipo de imagen a otro queda suspendida en un episodio teórico, la «ruptura del enlace sensoriomotor», definido en el seno de una historia natural de las imágenes de raigambre ontológica y cosmológica. ¿Cómo pensar entonces la coincidencia entre la lógica de esa historia natural, el desarrollo de las formas de un arte y el corte «histórico» marcado por una guerra?

Desde el principio, el propio Deleuze nos lo advierte: aunque su libro hable de cineastas y de películas, aunque empiece del lado de Griffith, Vertov y Eisenstein para acabar del lado de Godard, Straub o Syberberg, no es una historia del cine. Es un «ensayo de clasificación de los signos» a la manera de la historia natural. Pero ¿qué es un signo para Deleuze? Él nos lo define así: los signos son «los rasgos de expresión que componen las imágenes y no cesan de recrearlas, llevados o arrastrados por la materia en movimiento».[2] Los signos son, pues, los componentes de las imágenes, sus elementos genéticos. ¿Qué es entonces una imagen? Una imagen no es ni eso que vemos ni tampoco un duplicado de las cosas formado por nuestro espíritu. Deleuze inscribe su reflexión en la estela de la revolución filosófica que, a su juicio, representa el pensamiento de Bergson. Ahora bien, ¿en qué se basa dicha revolución? En abolir la oposición entre el mundo físico del movimiento y el mundo psicológico de la imagen. Las imágenes no son los duplicados de las cosas. Son las cosas en sí, el «conjunto de lo que aparece», es decir, el conjunto de lo que es. De modo que, siguiendo a Bergson, Deleuze definirá la imagen como sigue: «El camino por el cual

pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan en la inmensidad del universo».[3]

Las imágenes son, pues, propiamente, las cosas del mundo. Consecuencia lógica de ello será que «cine» no es el nombre de un arte: es el nombre del mundo. La «clasificación de los signos» es una teoría de los elementos, una historia natural de las combinaciones de *siendos* (*étants*). Nada más empezar, esta «filosofía del cine» adopta, pues, un talante paradójico. En general el cine es considerado como un arte que inventa imágenes y encadenamientos de imágenes visuales. El libro, empero, afirma una tesis radical. Lo que constituye las imágenes no es la mirada ni la imaginación ni el arte. La imagen no debe ser constituida. Existe en sí. No es una representación del espíritu. Es materia-luz en movimiento. El rostro que mira y el cerebro que concibe formas son, por el contrario, una pantalla negra que interrumpe el movimiento en todos los sentidos de las imágenes. La materia es ojo, la imagen es luz, la luz es conciencia.

Podríamos creer que Deleuze no nos habla en absoluto de arte cinematográfico y que sus dos tomos sobre las imágenes son una suerte de filosofía de la naturaleza. En su obra, las imágenes del cine son tratadas como acontecimientos y ordenamientos de la materia luminosa. Un tipo de encuadre, un juego de sombras y luz, un modo de encadenar unos planos serían, entonces, otras tantas metamorfosis de elementos o «sueños de la materia» en el sentido de Gaston Bachelard. Pero no es así. Esta historia natural de las imágenes en movimiento se nos presenta como la historia de cierto número de operaciones y combinaciones individualizadas atribuibles a unos cineastas, unas escuelas, unas épocas. Tomemos, por ejemplo, el capítulo que Deleuze dedica a la primera gran forma de la imagen-movimiento, la imagen-percepción y, en ese capítulo, el análisis de la teoría del cine-ojo de Dziga Vertov. Deleuze nos dice esto: «Lo que hace el montaje, según Vertov, es llevar la percepción a las cosas, poner la percepción en la materia, de tal manera que cualquier punto del espacio perciba él mismo todos los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él, por lejos que se extiendan esas acciones y esas reacciones».[4] Esta frase plantea dos problemas. Primero, cabe preguntarse si es eso lo que Vertov quiso hacer. Gustosamente objetaríamos que su cámara se guarda muy mucho de poner la percepción en las cosas. Su propósito, por el contrario, es conservarla en beneficio propio, unir todos los puntos del espacio a ese centro que ella misma constituye. Y subrayaríamos el modo en que todas las imágenes de *El hombre de la cámara* remiten a la obsesiva representación del operador, omnipresente con su ojo-máquina, y de la montadora, cuyas operaciones son las únicas que dan vida a unas imágenes en sí inertes. Pero si aceptamos la tesis de Deleuze, la paradoja es todavía más radical: Vertov, nos dice, «lleva la percepción a las cosas». Pero ¿por qué hay que llevarla? ¿Acaso el punto de partida de Deleuze no era que siempre ha estado allí, que son las cosas las que perciben, las que mantienen una relación infinita unas con otras? La definición del montaje se revela entonces paradójica: el montaje confiere a las

imágenes, a los acontecimientos de la materia-luz, unas propiedades que éstos ya poseían.

La respuesta a esta pregunta es, creo, doble. Y esta dualidad corresponde a una tensión constante en el pensamiento de Deleuze. Por un lado, las propiedades perceptivas de las imágenes no son sino potencialidades. La percepción, que se encuentra en estado de virtualidad «en las cosas», debe ser extraída de ellas. Debe ser arrancada de las relaciones causa-efecto que determinan las relaciones de las cosas entre sí. Más allá del orden de los estados de los cuerpos y de las relaciones de causa y efecto, de acción y reacción que marcan sus relaciones, el artista instituye un plano de inmanencia en el que los acontecimientos, que son efectos incorpóreos, se separan de los cuerpos y se integran en un espacio propio. Más allá del tiempo cronológico de las causas que actúan en los cuerpos, instituye otro tiempo bautizado por Deleuze con el nombre griego de *aiôn*: el tiempo de los acontecimientos puros. Lo que hace el arte en general, y el montaje cinematográfico en particular, es extraer de los estados de los cuerpos sus cualidades intensivas, sus potencialidades acontecimentales. En concreto eso es lo que desarrolla, en el capítulo de la «imagen-afección», la teoría de los «espacios cualesquiera». El cineasta extrae de relatos y personajes un orden de acontecimientos puros, de cualidades puras separadas de los estados de los cuerpos: por ejemplo, en el asesinato de Lulu, en Pabst, el brillo de la luz sobre el cuchillo, el filo del cuchillo, el tenor de Jack, el «enternecimiento» de Lulu. Los aísla adjudicándoles un espacio propio, ajeno a las orientaciones y conexiones de la historia, y en general ajeno al modo en que construimos el espacio ordinario de nuestras percepciones orientadas y de nuestros desplazamientos intencionales.

Aquí aparece la segunda razón de la paradoja. En cierto sentido, no es más que otra manera de decir lo mismo. Pero esa otra manera induce una lógica muy distinta. Si tenemos que dar a las cosas una potencia perceptiva que ya «tenían», es porque la han perdido. Y si la han perdido, es por una razón muy concreta: porque la fosforescencia de las imágenes del mundo y sus movimientos en todos los sentidos han sido interrumpidos por esa imagen opaca que se llama cerebro humano. Éste ha confiscado en beneficio propio el intervalo entre acción y reacción. A partir de ese intervalo, se ha instituido en centro del mundo. Ha constituido un mundo de imágenes para su uso privado: un mundo de informaciones a su disposición a partir de las cuales construye sus esquemas motores, orienta sus movimientos y hace del mundo físico una inmensa maquinaria de causas y efectos que deben convertirse en medios para sus fines. Si el montaje debe poner la percepción dentro de las cosas, significa que esa operación es una operación de restitución. El trabajo voluntario del arte devuelve a los acontecimientos de la materia sensible las potencialidades que el cerebro humano les arrebató para constituir un universo sensoriomotor adaptado a sus necesidades y sometido a su dominio. Algo de emblemático hay entonces en el hecho de que Dziga Vertov, el representante de la gran voluntad soviética y constructivista de reorganización total del universo material al servicio de los fines del hombre, sea

simbólicamente afectado por Deleuze a la tarea inversa: devolver la percepción a las cosas, constituir un «orden» del arte que devuelva el mundo a su desorden esencial. Es así como la historia natural de las imágenes puede adoptar el rostro de una historia del arte que mediante su trabajo abstrae las potencialidades puras de la materia sensible. Pero esa historia del arte cinematográfico es, en idéntica medida, la historia de una redención. El trabajo del arte en general deshace el trabajo ordinario del cerebro humano, de esa imagen particular que se ha instituido en centro del universo de las imágenes. La pretendida «clasificación» de las imágenes del cine es, en realidad, la historia de una restitución de las imágenes-mundo a sí mismas. Es una historia de redención.

De ahí la complejidad de la noción de imagen en Deleuze y de esa historia del cine que no lo es. Dicha complejidad se hace palpable en cuanto examinamos los análisis que sostienen la tesis y los ejemplos que la ilustran. La imagen-tiempo se sitúa más allá de la ruptura del «esquema sensoriomotor». Pero ¿acaso sus propiedades no están ya presentes en la constitución de la imagen-movimiento, y concretamente en el trabajo de la imagen-afección que constituye un orden de acontecimientos puros separando las cualidades intensivas de los estados de los cuerpos? La imagen-tiempo da al traste con la narración tradicional al expulsar todas las formas pactadas de relación entre situación narrativa y expresión emocional, para extraer potencialidades puras transmitidas por los rostros y los gestos. Pero esa potencia de lo virtual, propia de la imagen-tiempo, ya está dada en el trabajo de la imagen-afección que extrae cualidades puras y las integra en lo que Deleuze llama «espacios cualesquiera», espacios que han perdido las características del espacio orientado por nuestras voluntades. Los mismos ejemplos también sirven para ilustrar la constitución de los espacios cualesquiera de la imagen-afección y la de las situaciones ópticas y sonoras puras del espacio-tiempo. Tomemos como ejemplo a un ejemplar representante de la «modernidad» cinematográfica, que es también un destacado teórico de la autonomía del arte cinematográfico: Robert Bresson. Bresson aparece en dos momentos significativos del análisis de Deleuze. En el capítulo de la imagen-afección, su forma de constituir los espacios cualesquiera es opuesta a la de Dreyer. Mientras que Dreyer necesitaba los primeros planos de Juana de Arco y sus jueces para liberar las potencialidades intensivas de la imagen, Bresson ponía esas potencialidades en el propio espacio, en los modos de establecer sus *raccords,* de reorganizar las relaciones de lo óptico y lo táctil. El análisis del cine de Bresson operaba, en suma, una demostración análoga a la realizada en el caso de Vertov: el trabajo de restitución a la imagen de sus potencialidades interviene ya en todos los componentes de la imagen-movimiento. Ahora bien, el análisis dedicado a Bresson en *La imagen-tiempo* bajo el título «El pensamiento y el cine» recupera, en lo esencial, los términos del pasaje dedicado a Bresson cuando se habla de la imagen-afección. Las mismas imágenes son analizadas en el libro I como componentes de la imagen-movimiento y, en el libro II, como principios constitutivos de la imagen-

tiempo. De modo que resulta imposible aislar, en el cineasta ejemplar de la «imagen-tiempo», *unas* «imágenes-tiempo» cuyas propiedades se opongan a las de las «imágenes-movimiento».

Fácilmente concluiremos que la imagen-movimiento y la imagen-tiempo no son en modo alguno dos tipos de imágenes opuestas, correspondientes a dos edades del cine: son dos puntos de vista sobre la imagen. Aunque trate de cineastas y de películas. *La imagen-movimiento* analiza las formas del arte cinematográfico como acontecimientos de la materia-imagen. Aunque reincida en los análisis de *La imagen-movimiento. La imagen-tiempo* analiza esas formas en cuanto formas del pensamiento-imagen. El paso de un libro al otro no define el paso de un tipo y una era de la imagen cinematográfica a otro, sino el paso a otro punto de vista sobre las mismas imágenes. Entre la imagen-afección, forma de la imagen-movimiento, y el «opsigno», forma originaria de la imagen-tiempo, no pasamos de una familia de imágenes a otra, sino más bien de una orilla a otra de las mismas imágenes, de la imagen como materia a la imagen como forma. Pasaríamos, en pocas palabras, de las imágenes como elementos de una filosofía de la naturaleza a las imágenes como elementos de una filosofía del espíritu. Filosofía de la naturaleza. *La imagen-movimiento* nos introduce, por la especificidad de las imágenes cinematográficas, en el infinito caótico de las metamorfosis de la materia-luz. Filosofía del espíritu, *La imagen-tiempo* nos muestra, a través de las operaciones del arte cinematográfico, cómo el pensamiento despliega una potencia propia a la medida de ese caos. El destino del cine —y el del pensamiento— no es, en efecto, el de perderse, según algún «dionisismo» simplificador, en la infinita interexpresividad de las imágenes-materia-luz. Es el de unirse a ella en el orden de su propia infinidad. Esa infinidad es la de lo infinitamente pequeño que se iguala a lo infinitamente grande. Expresión ejemplar de ello es la «imagen-cristal», el cristal del pensamiento-imagen que conecta la imagen actual con la imagen virtual, que las diferencia en su indiscernibilidad misma, que a su vez también es la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario. El trabajo del pensamiento consiste en restituir al todo la potencia del intervalo, confiscada por el cerebro/pantalla. Y restituir el intervalo al todo equivale a crear otro todo a partir de otra potencia del intervalo. Al intervalo-pantalla que impide la interexpresividad de las imágenes y que impone su ley al libre movimiento de éstas, se le opone el cristal-intervalo, germen que «siembra el océano» —entenderemos, más sobriamente, que crea un nuevo todo, un todo de los intervalos, de los cristales solitariamente expresivos que nacen del vacío y vuelven a caer en él. Las categorías que Deleuze considera propias de la imagen-tiempo —falso *raccord*, falso movimiento, corte irracional— no designarían entonces tanto operaciones identificables que separan dos familias de imágenes como marcarían el modo en que el pensamiento se iguala al caos que lo provoca. Y la «ruptura del nexo sensoriomotor», proceso imposible de encontrar en una historia natural de las imágenes, expresaría en realidad esa relación de correspondencia entre el infinito —

el caos— de la materia-imagen y el infinito —el caos— propio del pensamiento-imagen. La distinción entre las dos imágenes sería propiamente trascendental y no correspondería a ninguna ruptura identificable en la historia natural de las imágenes o en la historia de los acontecimientos humanos y las formas del arte. Las mismas imágenes —de Dreyer o de Bresson, de Eisenstein o de Godard— son analizables en términos de imagen-afección o de opsigno, de descripción orgánica o de descripción cristalina.

Este punto de vista sería, en buena medida, justificable. No obstante, Deleuze nos lo prohíbe. Es cierto, nos dice, que la imagen-movimiento constituía ya un todo abierto de la imagen. Pero ese todo sigue estando gobernado por una lógica de asociación y de atracción entre las imágenes, concebida a partir del modelo de acción y reacción. En cambio, en la imagen-tiempo y en el cine moderno, cada imagen sale efectivamente del vacío y vuelve a caer en él, si bien ahora es el intersticio, la separación entre imágenes, lo que desempeña el papel decisivo. No sólo hay dos puntos de vista sobre las mismas imágenes. Hay dos lógicas de la imagen que corresponden a dos edades del cine. Entre las dos, hay una crisis identificable de la imagen-acción, una ruptura del enlace sensoriomotor. Y esa crisis está ligada a la Segunda Guerra Mundial y a la aparición concreta, entre las ruinas de la guerra y en el desarraigo de los vencidos, de espacios desconectados y de personajes víctimas de situaciones frente a las cuales no tienen posibilidad de reacción.

Esta historización declarada relanza evidentemente la paradoja inicial: ¿cómo puede una clasificación entre tipos de signos quedar cortada en dos por un acontecimiento histórico externo? ¿Acaso puede la «historia», tomada como dato inicial en el inicio de *La imagen-tiempo*, hacer algo más que sancionar una crisis interna de la imagen-movimiento: una ruptura interna en el movimiento de las imágenes, en sí indiferente a los problemas del momento y a los horrores de la guerra? Una crisis de este tipo, en toda regla, es lo que Deleuze pone en escena en el último capítulo de *La imagen-movimiento*. El punto fuerte de esta dramaturgia recae en el análisis del cine de Hitchcock. Si Hitchcock proporciona un ejemplo privilegiado es porque su cine compendia, en cierto modo, toda la génesis de la imagen-movimiento. Integra todos sus componentes: los juegos de luz y sombra, formados en la escuela de la imagen-percepción desarrollada por el expresionismo alemán; la constitución de espacios cualesquiera donde las cualidades puras (por ejemplo, el blanco de un vaso de leche en *Sospecha* [Suspicion, 1941] o de un campo nevado en *Recuerda* [Spellbound, 1945]) constituyen un plano de los acontecimientos; la inmersión de esos espacios cualesquiera en situaciones determinadas; la constitución de un gran esquema de acción fundamentado en el ciclo acción/situación/acción. La integración de todos estos elementos define lo que Deleuze denomina «imágenes mentales»: Hitchcock, nos dice, filma relaciones. El objeto de su cine son los grandes juegos de equilibrio y desequilibrio que se construyen alrededor de unas pocas relaciones paradigmáticas, como la relación

inocente/culpable o la dramaturgia del intercambio de crímenes. Este cine marca, pues, un término en la constitución de la imagen-movimiento: una integración de todos sus elementos. Pero, según la lógica del trabajo del arte, ese logro también debería significar el término de ese movimiento de restitución a la imagen-materia de sus potencialidades intensivas que se opera a través de cada uno de esos tipos de imágenes cinematográficas. Sin embargo, Deleuze nos presenta ese logro como un agotamiento. La culminación de la imagen-movimiento es también el instante en que ésta entra en crisis, en que se rompe el esquema que vinculaba situación y reacción, sumiéndonos en un mundo de sensaciones ópticas y sonoras puras. ¿Y cómo se manifiesta esa ruptura? En el análisis de Deleuze lo hace mediante situaciones de parálisis, de inhibición motriz: en *La ventana indiscreta*, el cazador de imágenes Jeff, encarnado por James Stewart, está afectado por una parálisis motriz: con la pierna escayolada, no tiene más remedio que ser *voyeur* de lo que sucede al otro lado del patio. En *De entre los muertos*, el detective Scottie, también encarnado por James Stewart, está paralizado por el vértigo, es incapaz de seguir al criminal que persigue por los tejados o de subir hasta la cima de la torre donde se perpetra un crimen disfrazado de suicidio. En *Falso culpable* la mujer del falso culpable, encamada por Vera Miles, se sume en la psicosis. La bella mecánica de la imagen-acción desemboca, pues, en esas situaciones de ruptura sensoriomotriz que hacen entrar en crisis la lógica de la imagen-movimiento.[5]

A primera vista, este análisis es extraño. La «parálisis» de estos personajes define, en efecto, un dato ficcional, una situación narrativa. Y uno no ve en qué sus problemas motores o psicomotores impiden que las imágenes se encadenen y que la acción avance. Que Scottie sufra de vértigo no paraliza en nada la cámara, la cual tiene por el contrario ocasión de realizar un espectacular trucaje al mostrarnos a James Stewart aferrado a un saledizo, pendiendo sobre un vertiginoso abismo. Nos dice Deleuze que la imagen ha perdido su «prolongamiento motor». Pero el prolongamiento motor de la imagen de Scottie suspendido en el vacío no es una imagen de Scottie alzándose hasta el tejado. Es una imagen que empalma ese acontecimiento con su continuación en la ficción, el plano siguiente que nos muestra a un Scottie ya a salvo, pero sobre todo con la gran maquinación —narrativa y visual — a la que dará lugar su revelada incapacidad: Scottie será manipulado en la preparación de un falso suicidio que es un crimen real. El vértigo de Scottie no pone ninguna traba, sino que por el contrario favorece el juego de relaciones mentales y situaciones «sensoriomotrices» que se desarrollará en torno a las siguientes preguntas: ¿quién es la mujer que Scottie tiene la misión de vigilar? ¿Qué mujer cae del campanario? ¿Y cómo cae: suicidio o asesinato? La lógica de la imagen-movimiento no se ve paralizada en lo más mínimo por el dato de la ficción. Habrá que considerar entonces que esa parálisis es simbólica, que Deleuze trata las situaciones ficcionales de parálisis como meras alegorías para emblematizar la ruptura de la imagen-acción y su principio: la ruptura del enlace sensoriomotor. Pero

si es preciso alegorizar esa ruptura con emblemas ficcionales, ¿no es porque dicha ruptura es imposible de encontrar como diferencia efectiva entre tipos de imágenes? ¿No es porque el teórico del cine tiene que hallar una encarnación visible de una ruptura puramente ideal? La imagen-movimiento está «en crisis» porque el pensador necesita que esté en crisis.

¿Por qué lo necesita? Porque la transición desde el infinito de la materia-imagen al infinito del pensamiento-imagen es también una historia de redención. Y esa redención siempre es contrariada. El cineasta restituye la percepción a las imágenes arrancándolas de los estados de los cuerpos y situándolas en el plano puro de los acontecimientos. Les confiere así un encadenamiento-en-pensamiento. Pero tal encadenamiento-en-pensamiento es siempre, al mismo tiempo, una reimposición de la lógica de la pantalla opaca, de la imagen central que detiene el movimiento en todos los sentidos de las demás y las reordena a partir de sí misma. El trabajo de restitución es siempre un movimiento de nueva captura. Lo que pretende Deleuze, entonces, es «paralizar» esa lógica de la concatenación mental de las imágenes, y para ello está dispuesto a conceder una existencia autónoma a las propiedades ficticias de los seres de ficción. Por eso recurre al cineasta manipulador por excelencia, al creador que concibe un filme como estricto ensamblaje de imágenes ordenadas para orientar —y desorientar— los afectos del espectador. Deleuze vuelve en contra de Hitchcock la parálisis ficcional que el pensamiento manipulador del cineasta impone a sus personajes para sus designios expresivos. Volverla contra él significa transformarla conceptual mente en parálisis real. Significativamente, Godard practicará la misma operación con las imágenes del propio Hitchcock, cuando en *Histoire(s) du cinéma* sustraiga a los encadenamientos dramáticos funcionales del cineasta unos planos de objetos: el vaso de leche de *Sospecha*, las botellas de vino de *Encadenados* o las gafas de *Extraños en un tren* (Strangers on a train, 1951), transformados por Godard en naturalezas muertas, en iconos autosuficientes. Por distinta vía, Deleuze y Godard emprenden idéntica tarea: paralizar el cine de Hitchcock, aislar sus imágenes, transformar sus ordenamientos dramáticos en momentos de pasividad. Y a través de Hitchcock ambos se dedican, de manera más global, a «pasivizar» en cierto modo el cine, a arrancarlo del despotismo del director para devolverlo, en Deleuze, al caos de la materia-imagen o, en Godard, a la impresión de las cosas sobre una pantalla transformada en velo de Verónica.

Aquí no sólo se alcanza el corazón de la singular relación que Deleuze mantiene con el cine sino, más profundamente aún, el corazón del problema que el cine plantea al pensamiento en razón del lugar tan particular que ocupa dentro de lo que se ha dado en llamar modernidad artística, y que por mi parte prefiero denominar régimen estético del arte. Lo que este último opone al régimen representativo clásico es, en efecto, una idea distinta del pensamiento que interviene en el arte. En el régimen representativo, el trabajo del arte está pensado a partir del modelo de la forma activa que se impone a la materia inerte para someterla a los fines de la representación. En

el régimen estético, esa idea de la imposición voluntaria de una forma a una materia se ve recusada. El poder de la obra se identificará en adelante con una identidad de contrarios: identidad entre lo activo y lo pasivo, pensamiento y no-pensamiento, lo intencional y lo inintencional. Un poco más arriba he evocado el proyecto flaubertiano que resume del modo más abrupto esta idea. El novelista se propone hacer una obra cuyo único punto de apoyo sea la obra misma, es decir, el estilo del escritor liberado de todo argumento, de toda materia, afirmando su poder único y absolutizado. Pero ¿qué debe producir ese estilo soberano? Una obra liberada de todo rastro de intervención del escritor, con la indiferencia, la pasividad absoluta de las cosas sin voluntad ni significación. Lo que aquí se expresa es algo más que una mera ideología de artista: es un régimen de pensamiento del arte que también expresa una concepción del pensamiento. Éste ya no sería la facultad de imprimir la propia voluntad en sus objetos, sino la facultad de igualarse a su contrario. Esa igualdad de contrarios era, en tiempos de Hegel, el poder apolíneo de la idea que sale de sí misma para convertirse en luz del cuadro o en sonrisa del dios pétreo. De Nietzsche a Deleuze se ha convertido, en cambio, en el poder dionisíaco mediante el cual el pensamiento abdica de los atributos de la voluntad, se pierde en la piedra, el color o la lengua y homologa su manifestación activa con el caos de las cosas.

Ya hemos visto la paradoja del cine respecto a esa concepción del arte y el pensamiento. Por su dispositivo material, el cine es la encarnación literal de esa unidad de contrarios, la unión entre el ojo pasivo y automático de la cámara y el ojo consciente del cineasta. Los teóricos de los años veinte se apoyaron en esta tesis para formular el nuevo arte de las imágenes, asimilable a una lengua propia a un tiempo natural y construida. Pero no se dieron cuenta de que la automaticidad misma de la pasividad cinematográfica perturbaba la ecuación estética. A diferencia del novelista o del pintor, ellos mismos agentes de su devenir-pasivo, la cámara no puede no ser pasiva. La identidad de contrarios se produce de antemano y, por lo tanto, se pierde de antemano. El ojo del realizador que dirige el ojo mecánico ya destina su «trabajo» al estadio de esos trozos inertes de celuloide a los que sólo el trabajo de montaje dará vida. Ese doble dominio es, de hecho, lo que Deleuze teoriza en la idea de esquema sensoriomotor: gracias al dispositivo mecánico, la identidad entre lo activo y lo pasivo se torna omnipotencia de un espíritu que coordina el trabajo de un ojo soberano y una mano soberana. Nuevamente, pues, se reinstaura la vieja lógica de la forma que labra la materia. En última instancia, el ojo del cineasta no necesita mirar por el visor de la cámara. Precisamente, hay un cineasta que alcanza ese límite: Hitchcock presume de no mirar nunca a través de la cámara. La película está «en su cabeza»: los afectos puros extraídos de los estados de las cosas quedan determinados desde el principio como afectos funcionales destinados a producir la sorpresa o la angustia del espectador. Hitchcock encarna una cierta lógica del cine que modifica por completo la identidad estética entre lo pasivo y lo activo para trocarla en soberanía de un cerebro central. Por eso, al final de *La imagen-movimiento*, Deleuze

lo hace entrar en escena adoptando la posición del demiurgo vencido por el autómata que ha creado, afectado a su vez por la parálisis que había conferido al otro.

La ruptura del «esquema sensoriomotor» no se produce en ninguna parte como proceso designable mediante unos rasgos precisos en la constitución de un plano o en la relación entre dos planos. El gesto que libera las potencialidades, en efecto, siempre las encadena de nuevo. La ruptura está siempre por llegar, como un suplemento de intervención que al mismo tiempo fuera un suplemento de desapropiación. Uno de los primeros ejemplos de imagen-cristal resulta, en este sentido, significativo. Deleuze lo toma de la película de Tod Browning *Garras humanas* (The Unknown, 1927).[6] Sin embargo, resulta bastante difícil señalar, en los planos o *raccords* de esta película, qué rasgos marcan la ruptura del encadenamiento sensoriomotriz, la infinitización del intervalo y la cristalización de lo virtual y lo actual. Todo el análisis de Deleuze se basa en el contenido alegórico de la fábula. El protagonista de la película es, en efecto, un hombre sin brazos que ejecuta un número circense: lanza cuchillos con los pies. Esta lisiadura le permite al mismo tiempo gozar de la intimidad de la artista ecuestre del circo, que no soporta las manos de los hombres. No tardamos en descubrir cuál es el problema: la lisiadura es simulada. El protagonista adoptó dicha identidad para huir de la policía. Temeroso de que ella se entere y lo abandone, toma una decisión radical: se hace amputar los brazos. La historia tendrá para él un trágico final, porque entretanto los prejuicios de la mujer han desaparecido en brazos del forzudo del circo. Pero lo importante, para nosotros, no reside en la desgracia del protagonista, sino en la alegoría constituida por esa radical forma de «ruptura del enlace sensoriomotor». Si *Garras humanas* emblematiza la imagen-cristal, figura ejemplar de la imagen-tiempo, no es por ninguna propiedad de sus planos y sus *raccords*. Es porque alegoriza una idea del trabajo del arte como cirugía del pensamiento: el pensamiento creador debe siempre automutilarse, arrancarse los brazos, para contrariar la lógica según la cual vuelve a arrebatar incesantemente a las imágenes del mundo la libertad que les restituye. Arrancarse los brazos significa deshacer la coordinación entre el ojo que mantiene lo visible a su alcance y la mano que coordina las visibilidades bajo el poder de un cerebro que impone su lógica centralizadora. Deleuze subvierte la vieja fábula del ciego y el paralítico: la mirada del cineasta debe volverse táctil, identificarse con una mirada de ciego que busca a tientas para coordinar los elementos del mundo visible. Y, a la inversa, la mano que coordina debe ser una mano de paralítico. Debe sufrir la parálisis de la mirada que sólo puede tocar las cosas a distancia, sin tomarlas jamás.

La oposición entre imagen-movimiento e imagen-tiempo es, pues, una ruptura ficticia. Su relación es más bien la de una espiral infinita. La actividad del arte siempre debe tornarse pasividad, para, una vez alcanzada esa pasividad, ser nuevamente contrariada. Si Bresson aparece tanto en el análisis de la imagen-afección como entre los adalides de la imagen-tiempo, es porque su cine encarna mejor que ningún otro esa dialéctica central de los libros de Deleuze y, más

profundamente, encarna una forma radical de la paradoja cinematográfica. El cine bressoniano está constituido, en efecto, por un doble encuentro entre lo activo y lo pasivo, lo voluntario y lo involuntario. El primero vincula la voluntad soberana del cineasta a esos cuerpos filmados que él llama modelos, para oponerlos a la tradición del actor. El modelo aparece ante todo como un cuerpo plenamente sometido a la voluntad del autor. Este último le pide que reproduzca las palabras y los gestos que le indica, sin jamás interpretar, sin jamás encarnar al «personaje» como hace el actor tradicional. El modelo debe comportarse como un autómata y reproducir con tono uniforme las palabras que le enseñen. Pero entonces la lógica del autómata se invierte: al reproducir mecánicamente, sin conciencia, las palabras y los gestos dictados por el cineasta, el modelo las habitará con su propia verdad interior, les dará una verdad que él mismo desconocía. Pero esa verdad aún era más desconocida para el cineasta, y los gestos y las palabras que tiránicamente impuso al modelo producirán entonces un filme que él no podía prever, un filme capaz de ir al encuentro de lo que había programado. El autómata, dice Deleuze, manifiesta lo impensable en el pensamiento: en el pensamiento en general, pero en primer lugar en el suyo, y también y sobre todo en el del cineasta. Ése es el primer encuentro entre la voluntad y el azar. Pero luego acaece un segundo: esa verdad que el modelo manifiesta sin él saberlo, y sin que lo sepa el cineasta, se le escapará de nuevo. Dicha verdad no está en la imagen que ha ofrecido a la cámara, sino en el ordenamiento de imágenes que llevará a cabo el montaje. El modelo sólo proporciona la «sustancia» de la película, una materia prima análoga al espectáculo de lo visible ante el pintor: «trozos de naturaleza», dice Bresson. El trabajo del arte consistirá en coordinar esos trozos de naturaleza para expresar su verdad, para darles vida a la manera de las flores japonesas.[7]

De este modo, la distancia entre lo que el ojo mecánico debía captar y lo que captó se ve conjurada y parece perderse en la indiferente igualdad de esos «trozos de naturaleza» que el artista ha de reunir. ¿No estaremos entonces, una vez más, ante la vieja tiranía de la forma intencional sobre la materia pasiva? La cuestión subyace en los análisis que Deleuze dedica a Bresson. En el corazón de dichos análisis sitúa la cuestión de la «mano» que emblematiza el trabajo de montaje, es decir, la relación entre voluntad artística y movimiento autónomo de las imágenes. Bresson, nos dice, construye un espacio «háptico», un espacio del tocar sustraído al imperialismo óptico, un espacio fragmentado cuyas partes se conectan «a mano» mediante tanteos. El montaje es obra de una mano que toca, no de una mano que toma. Y nos da un ejemplo, nuevamente alegórico, cuando habla de una escena de *Pickpocket* (1959) cuyo espacio está construido por las manos de los rateros pasándose el dinero robado. Pero esas manos, nos dice, no toman, sólo tocan, rozan el objeto del robo.[8] Esos rateros que no toman lo que roban sino que se contentan con tocarlo para conectar un espacio no orientado mantienen un evidente parentesco con ese falso amputado que se transformaba en auténtico lisiado. Pero sin duda es *Au hasard, Balthazar* la mejor

ilustración de esta dialéctica, ya que la película no es más que una larga historia de manos. Comienza con el primer plano, las manos de la niña que tocan el burrito y acto seguido se transforman en manos que toman y arrastran ese burrito que dos niños quieren convertir en su juguete. Continúa con las manos de la niña que bautizan al burrito con el nombre de Balthazar, y luego pasa a las que cargan, golpean o azotan al animal. Y el burro es, antes que nada, el símbolo de la pasividad. Es el animal que recibe los golpes. Y eso hará Balthazar hasta ese disparo que lo abate al final de la película en un asunto de contrabando que acaba mal. Entretanto se habrá instaurado otro juego de manos: el juego del deseo de Gérard, el golfo que quiere a la joven María igual que los dos niños querían al asno y cuyo acoso despliega una perfecta coordinación entre el ojo y la mano. Su mano aprovecha la noche para hacerse con la mano de María posada en el banco del jardín. Más tarde cierra el contacto del coche de la chica para inmovilizarla y hacerle sentir el poder de la mirada que la somete por anticipado, antes de que esa misma mano se acerque a su pecho y rodee su cuello. Más tarde una mano abofeteadora obligará a una rebelde María a reconocer quién es el amo, y, más tarde aún, la mano del molinero se posará sobre la de María para significar, una vez más, su dependencia.

Toda la película es así la historia de dos víctimas, el asno y la joven, bajo el poder de quienes afirman su dominio en la coordinación de la mirada y la mano. ¿Cómo no ver entonces una alegoría al estilo Deleuze? Gérard, el golfo, acaba siendo el perfecto director hitchcockiano. Como él, se pasa el tiempo tendiendo trampas, ya sea para provocar accidentes derramando aceite sobre la calzada, ya para detener el coche de María sirviéndose de Balthazar como señuelo o para hacer del vagabundo Arsène un asesino haciéndole creer que los gendarmes vienen para detenerlo y entregándole una pistola. Sin cesar dispone con sus manos y con sus palabras una cierta visibilidad que debe producir los movimientos que él desea y permitir nuevos gestos de captura. Gérard es así la alegoría del «mal» cineasta, el que impone a lo visible la ley de su voluntad. Pero la paradoja, evidente, estriba en que ese mal cineasta se asemeja extrañamente al bueno. Cuando su madre le pregunta qué puede ver de bueno en Gérard, Marie responde: «¿Es que uno sabe por qué ama? Él me dice: *Ven*. Yo voy. *¡Haz esto!* Yo lo hago». Pero la igualdad de tono con que la «modelo», Anne Wiazemsky, dice esas palabras acusa el parentesco entre el poder del cazador Gérard y el del director Bresson. Este último también les dice a sus modelos: *Di esto*, y ellos lo dicen. *Haz esto*, y ellos lo hacen. La diferencia, se nos dirá, es que, haciendo lo que quiere Bresson, Anne Wiazemsky hace también algo más, produce una verdad inesperada que contraría a Bresson. Y la puesta en escena que Bresson hace de las trampas del director Gérard debe marcar la diferencia entre las dos «puestas en escena». Esa diferencia, sin embargo, se juega siempre en el límite de lo indiscernible. Bresson, nos dice Deleuze, construye espacios «hápticos», conectados a mano. De este modo designa la fragmentación de planos característica del cine de Bresson. Deleuze quiere ver en ese cine el poder del intersticio que separa los planos

e intercala el vacío entre éstos, contra el poder de los encadenamientos «sensoriomotores». Pero esa oposición entre dos lógicas contrarias es casi indiscernible en la práctica. Bresson emplea planos visualmente fragmentados y *raccords* que constituyen elipsis. Una y otra vez nos muestra partes del cuerpo: manos que tocan un vientre de asno, brazos que hacen el gesto de bautizarlo, una mano que derrama un bidón de aceite, la misma mano que avanza en la sombra hacia una mano plantada en la luz. Pero la fragmentación de los cuerpos y de los planos es en sí misma un proceso ambivalente. Deleuze ve en ella la infinitización del intervalo que desorienta los espacios y separa las imágenes. Pero del mismo modo podríamos ver en ella lo contrario. La fragmentación es un medio de intensificar la coordinación visual y dramática: tomamos las cosas con las manos, y por tanto no hace falta representar el cuerpo entero. Andamos con los pies, por tanto es inútil representar las cabezas. El plano fragmentado también es un procedimiento económico para centrar la acción en lo esencial, eso que las teorías clásicas de la pintura llamaron momento pregnante de la historia. La mano de Gérard puede ser reducida a una minúscula sombra negra que sólo toca la forma blanca a que se reduce la mano de María. Pero esa fragmentación no hace sino acentuar la «coordinación» implacable de su acoso y del filme que lo escenifica. Toda la película funciona así según una diferencia casi indiscernible entre la puesta en escena del cazador voluntario y la del cineasta de lo involuntario. Desde el punto de vista deleuziano, ello también significa una cuasi-indiscernibilidad entre una lógica de la imagen-movimiento y una lógica de la imagen-tiempo, entre el montaje que orienta los espacios según el esquema «sensoriomotor» y el que los desorienta para que el producto del pensamiento consciente tenga idéntico poder al libre despliegue de potencialidades de las imágenes-mundo. La cinematografía de Bresson y la teoría deleuziana ponen de manifiesto la dialéctica constitutiva del cine, entendido como el arte que cumple esa identidad primordial entre pensamiento y no-pensamiento definitoria de la imagen moderna del arte y el pensamiento. Pero también es el arte que invierte el sentido de esa identidad para reinstaurar el cerebro humano en su pretensión de convertirse en centro del mundo y poner las cosas a su disposición. Esta dialéctica fragiliza de entrada toda voluntad de distinguir mediante rasgos discriminantes dos tipos de imágenes y así fijar la frontera que separa un cine clásico de un cine moderno.

La caída de los cuerpos: física de Rossellini

Mañana romana. Pina. «El principio», dice Aristóteles, «es la mitad de todo». Para Rossellini, ese principio, esa mitad de todo, se llama *Roma, ciudad abierta*. Cierto que no se trata de su primera película, y no han faltado críticos que recordasen su filmografía anterior, consagrada a los esfuerzos bélicos de la Italia fascista. En contrapartida, *Roma* es la película sobre la que se edifica el precario consenso entre la mirada marxista —sobre todo italiana—, atenta a la validez de la representación del combate antifascista, y la mirada fenomenològica —principalmente francesa—, atenta al enraizamiento de los grandes temas políticos en la restitución de la verdad íntima de los cuerpos ordinarios. *Roma, ciudad abierta* (Roma città aperta, 1945) es a un tiempo la gran película sobre la Resistencia y el manifiesto del neorrealismo, la epopeya de quienes murieron sin hablar anclada en la representación de la vida cotidiana, de los gestos y las entonaciones del verdadero pueblo. Pudo celebrarse así en ella la exacta adecuación entre contenido político y forma artística, entre el combate histórico de un pueblo y el combate por una representación verdadera del pueblo. Sin embargo, los nostálgicos que más tarde opondrían esa perfecta adecuación a las historias mal cosidas, la libertad de *raccord* y los sermones católicos de *Stromboli* (Stromboli, Tena di Dio, 1949-1950) o *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, 1953), no parecen haber percibido hasta qué punto este manifiesto realista contenía inverosimilitudes y hasta qué punto, también, esos resistentes ejemplares mostraban su ligereza. Tenemos aquí a un jefe clandestino que mantiene una relación con una de esas cabareteras que viven de la liberalidad de los oficiales ocupantes. Cuando descubren dónde vive, el protagonista va a buscar refugio a casa de uno de sus compañeros de armas en un inmueble donde una banda de chavales aprende a preparar y manejar explosivos y, de paso, comunica su cambio de domicilio a otra «artista» de similares características. Un párroco le procurará una falsa documentación al tiempo que acoge a un desertor de la Wehrmacht. Nunca se había representado tan singular ejército en la sombra. Sin embargo, si los protagonistas parecen tan poco apios para la vida clandestina no es por su carácter alocado ni tampoco por impaciencia política. Es más bien el cineasta quien parece radicalmente inadecuado o indiferente a la hora de representar la clandestinidad. Pero la impaciencia con la que unos personajes eminentemente razonables en sus pensamientos y ponderados en sus actos se lanzan a la boca del lobo no se limita a contradecir la imagen de este filme político ejemplar. Como tampoco responde a la imagen del cine rosselliniano fijada por André Bazin —la paciente búsqueda encaminada a captar el secreto de los seres y las cosas—, ni al análisis deleuziano de un cine de espacios desconectados y de situaciones ópticas y sonoras puras. Tan alejada de la conciencia política marxista como de la paciencia fenomenológica de

Bazin o de la sensorialidad pura de Deleuze, la precipitación con la que los personajes se meten en la trampa traduce la voluntad del cineasta de lanzarlos, raudos, hacia lo único que importa: el encuentro de los elementos antagonistas, el puro choque de extremos.

No será, sin embargo, en el martirio heroico del comunista y del párroco donde hallaremos la ilustración ejemplar de esa pureza del encuentro, de esa caída que es una realización. Sabemos que a Rossellini le gustaba declarar que construía sus películas por una secuencia, un plano, a veces un gesto: el vagabundeo de Edmund por las calles de Berlín, las cajas de hojalata rodando escaleras abajo en *El milagro* (Il miracolo, 1948), dos larguiruchos anglosajones prisioneros de la turba de napolitanos bajitos al final de *Te querré siempre*. Claramente, la secuencia por la que está construida la película es la muerte de Pina. Pero esa secuencia también es altamente improbable: para lanzarse enloquecida detrás del camión que se lleva a su novio Francesco, pina ha tenido que forzar las barreras, liberarse de los brazos que *visiblemente* tendrían que haber podido retenerla. Nada más lejos que la incapacidad deleuziana para responder a una situación. Nada que ver, tampoco, con la energía de la desesperación o con ese saludable vigor que suele atribuirse a las mujeres del pueblo. Nos encontramos, más bien, ante una criatura que rompe sus cadenas para precipitarse allí donde la llama el deseo de su creador. Separada ahora de la bulliciosa multitud de soldados alemanes y de habitantes del inmueble, ocupa en solitario el centro de la calzada, una silueta negra sobre una gran mancha blanca, tendida hacia nosotros, hacia la cámara, hacia los fusiles, casi cómica en sus grandes gestos que parecen querer llamar la atención de un conductor que arrancó sin esperar a su pasajera. Y uno piensa también en esos novios del cine mudo que, a medio vestir, echan a correr para llegar a tiempo a la boda. Y. de hecho, esa mañana ella iba a encontrarse con Francesco en el altar. Pocos cineastas resistirían la tentación de retener —de perder— ese maravilloso suspense de la imagen y del sentido mediante un ralentí o una imagen congelada. Pero el arte de Rossellini es incapaz de tales cobardías. Tanto para su cámara como para las balas, es hora de terminar con el suspense. Pina se abate ahora sobre el blanco de la calzada como un gran pájaro sobre el que, como otros dos pájaros recortados por la mano de un pintor, vienen a abatirse sucesivamente, sin que los guardias puedan hacer nada: el niño que llora y el párroco que quiere alejarlo de su dolor. Nunca el peso de los cuerpos que caen y la absoluta ligereza de la gracia encontraron mejor unión que en esa curva tan dulce donde todo dolor y todo desorden quedan abolidos de antemano: línea que se reafirma —no hace mucho Jacques Rivette hablaba de arabesco evocando a Matisse, el pintor de los pájaros recortados—, felicidad de la imagen que condensa las relaciones y las tensiones de la película sin simbolizarlas, sin asimilarlas a ninguna otra cosa, salvo al blanco y al negro cuyas relaciones definen la imagen fílmica. No estamos diciendo aquí que el pintor de la Resistencia trabaje por el mero placer «estético» del plano bello que corone en grácil arabesco la trágica muerte de la madre, de la mujer del

pueblo. Para Rossellini no hay plano bello que no sea un momento de gracia en el sentido más literal, en el sentido paulino del término, que no pase por el absoluto consentimiento al encuentro de aquello o de aquel que uno no buscaba. Lo que pretende marcar aquí es la concordancia exacta entre un surgimiento ético y un trazado estético. Más allá de toda determinación política, es el puro impulso original, la gratuidad o generosidad absoluta de esa libertad por la que el cura católico y el ingeniero comunista morirán sin hablar. Pina, la que nada sabe de discursos sobre el radiante futuro, se ha abalanzado ante los fusiles, ante la cámara, para dibujar la curva exacta de esa libertad. Y será algo así como la dulzura recogida de su caída lo que se exprese en el gesto infinitamente dulce con el que don Pietro, sosteniendo con sus dos manos la cabeza de Manfredi muerto, cierre con el pulgar el párpado que los verdugos todavía no han cerrado. En una larga secuencia de otra película, *Francesco, Giulliare di Dio* (1949), el mismo actor, Aldo Fabrizi, se encargará de desarrollar de nuevo —ahora de manera distinta— el sentido de ese gesto, cuando encame al tirano Nicolaio que sostiene entre sus manos la figura también asesinada del hermano Ginepro torturado por sus soldados, hasta declararse vencido, desarmado por el enigma absoluto de ese rostro sin miedo, por esa potencia incomprensible que es la fuerza de los débiles, la fuerza invencible de quienes han consentido al abandono radical, a la debilidad absoluta.

Pero no nos anticipemos: aunque reserve a los gestos de Pina y de don Pietro el poder de representar la causa por la que muere Manfredi, el cineasta de *Roma, ciudad abierta* estaría de acuerdo con él —y con sus críticos— en que para vencer a los verdugos nazis se requiere algo más que dulzura franciscana. Lo que, en cambio, ya sabe, la razón por la que meterá a sus protagonistas en la sede de la Gestapo, es que ese espacio del cara a cara entre los combatientes de la libertad y sus verdugos también es el lugar del conflicto entre dos clases de puesta en escena. En efecto, en esa oficina de la Gestapo hay dos directores en acción: uno en una sala de torturas donde los resistentes gritan demasiado y no hablan lo bastante, otro en el salón de espejos, cuadros y piano, como un decorado de estudio para un filme hollywoodiense sobre el Berlín de Lili Marlene. El jefe de la Gestapo, Bergmann, y su asociada, Ingrid, se han repartido escenarios y personajes: Bergmann dibuja el mapa de las localizaciones, ordena las secuencias y da órdenes a los técnicos de sonido —esto es, a los torturadores— en el cuarto de la izquierda. A Ingrid le corresponde la dirección de actrices y la organización de las imágenes que en la habitación contigua deben producir las deseadas palabras de la confesión. Su arte consiste en capturar con la trampa de sus propias imágenes, con la droga del espejo, a esas «actrices» que creen que su arte consiste en maquillar sus propios reflejos en el espejo del camerino, ese espejo en el que vemos reflejarse la mirada de Ingrid contemplando a su presa: la instantánea de Marina y Manfredi, plano fijo dentro de su puesta en escena, pequeña trampa dentro de la gran trampa. Nos damos cuenta entonces de que Rossellini no se anda con sutilezas a la hora de visualizar la denuncia o las motivaciones de Marina.

La droga que recibe como pago no es más que la misma moneda de su pobre deseo, de su pánico a Lo Desconocido. En el momento en que descuelga el teléfono para denunciar a su amante, su amiga Lauretta, la idiota, en la lucidez de su duermevela, le dice: «Puede que tengan razón, puede que seamos idiotas». Ese «puede que» es lo que persigue a la actriz del mal cine: el vértigo de tener que actuar de otro modo, salir del camerino y del espejo para lanzarse a la calle, al vacío, a la libertad. La traición de Marina es su rechazo a cambiar de puesta en escena. Pero, al contrario de lo que la imagen de Ingrid hacía creer en el espejo de la sala de la derecha, la puesta en escena ha fracasado en la sala de la izquierda. La captación hollywoodiana de imágenes es incapaz de hacer hablar a los hombres de la libertad. Y Marina se arrodillará junto a su amante muerto, ella misma bulto sin alma, maniquí a quien Ingrid retirará el vestuario usado —el abrigo de forro— para que lo utilice la próxima figurante.



Roma, ciudad abierta (R. Rossellini): una improbable evasion. Col. Cahiers du cinéma.

«Morir bien no es difícil», dice don Pietro al cura que lo asiste con superfluos consejos de coraje, «lo difícil es vivir bien». A esa antítesis tan bien cincelada responderá la voz de otra cristiana y resistente, inspiración del cineasta en *Europa 1951* (Europa 51, 1952), Simone Weil: «*La muerte* es lo más precioso que ha recibido el hombre. Por eso la impiedad suprema es emplearla mal. Morir mal. Matar mal».[1] En la exacta identidad entre espíritu y materia, entre arte y política, que presupone la puesta en escena de Rossellini, el problema radica, más concretamente, en *caer* bien o mal. Y en el capítulo de la confluencia entre el cineasta y la filósofa podríamos añadir la definición que Weil dio de la física espiritual del arte: «Doble movimiento descendente: rehacer por amor los efectos de la gravedad. ¿No es el doble

movimiento descendente la clave de todo arte?»[2] Dos maneras hay de caer, separadas por nada, esa nada que en arte sólo merece llamarse alma: no una parte de la representación, sino una diferencia imperceptible en la luz que la envuelve. El trazado justo del gesto que resume el trayecto de la libertad: ésa es la medida exacta del «realismo» rosselliniano, la identidad determinada entre el espiritualismo del creyente y el materialismo del artista: el alma que, dicen, emprende el vuelo en exacta circunscripción a la curva del cuerpo que cae. Hace poco, en unas páginas célebres, Rohmer y Rivette hablaron del «genio del cristianismo». Bastará tal vez con recordar que ese genio se dividió muy tempranamente en dos: muerte en el Cristo y vida en él, crucifixión de la carne a ejemplo suyo y glorificación del cuerpo polla luz del Verbo encamado. Siglos de polémica cristiana, desde los tiempos de los Padres del Desierto hasta los de la Reforma y la Contrarreforma, han tensado esta dualidad entre dos polos: por un lado una idea de encarnación, de cuerpos transfigurados por la presencia del Salvador, rozando la idolatría; por el otro, una idea de renuncia, de carne mortificada y de denuncia de la imagen, rozando otro paganismo: el paganismo de los filósofos, el platonismo del alma que gime por su caída y aspira a separarse del cuerpo. Ascetismo e idolatría son los dos polos entre los que viajan los protagonistas —sobre todo las mujeres— de Rossellini: por un lado, la renuncia a las imágenes del espejo, a los valores fariseos y a la seguridad del propio hogar que culmina en la absoluta desposesión de la Irene de *Europa 1951*; por otro, la crítica a las «puras imágenes ascéticas» de Katherine cuando entra en contacto con las proliferantes *madonne*, con el culto a los muertos, con los milagros programados y con la desmesura rayana en lo pagano del cristianismo napolitano (*Te querré siempre*). El escándalo que da su materia al cine de Rossellini se mantiene siempre en un punto de ambigüedad, en el cruce entre los trayectos de la renuncia y la encarnación. Pero el genio del cineasta también consiste en reunificar la división de trayectos en la conciliación de la imagen, fijar la intangible presencia de lo incorpóreo en lo corpóreo: en el movimiento de un cuerpo que asciende, desciende o se abate, de una mirada que se fija, se extravía o se desvía; en la inclinación de una cabeza hacia otra cabeza, el gesto de un brazo tendido hacia otro brazo o unas manos que recogen una frente pensativa; en el susurro de una invocación que tanto es plegaria como blasfemia.



Roma, ciudad abierta (R. Rossellini): la carrera de Pina hacia la muerte. Col. Cahiers du cinema.

Mañana berlinesa. Edmund. Se necesitará otra película para desarrollar el arabesco de la caída del cuerpo de Pina, para constituir su argumento: *Alemania año cero* (Germania anno zero, 1948), el filme de las ruinas donde un niño se divierte, extravía y precipita en el vacío; la película construida para esas secuencias finales en las que Edmund, que acaba de matar a su padre, juega a esos juegos ancestrales que los niños emplean para apropiarse de las calles de cualquier ciudad: hacer equilibrios sobre las aristas de la acera o de una fuente, cruzar la calle a la pata coja, pegar una patada a un balón verdadero o falso, disparar con un arma imaginaria sobre rectángulos de luz, deslizarse por las rampas de los materiales para la construcción, caminar para después correr y luego detenerse para atrapar un pensamiento que nunca se atrapa; reemprender decididos la marcha, rumbo a lo desconocido… ¿Bella o monstruosa despreocupación de la infancia? Pero ¿qué nos hace suponer que Edmund, ese niño inteligente sostén de su familia, es más despreocupado que el hijo de Pina, el pequeño Marcello, que explica a don Pietro, entre dos experimentos de química de explosivos, la necesidad del bloque histórico? ¿O bien nos basta con ver, siguiendo la invitación del texto incluido en los títulos de crédito, la fuerza de las ideologías pervirtiendo la inocencia infantil: Edmund empujado al gesto parricida por las palabras de su antiguo maestro nazi sobre la necesaria eliminación de los débiles? Lo que nos muestra la película, sin embargo, desmiente por completo esa ley de causalidad. La desazón que nos producen los actos de Edmund trasciende todo temor o prevención específicos ante los electos morales de los problemas del momento y de la inculcación ideológica. Tampoco hace falta indicar que el maestro apenas si tiene ocasión de pronunciar su parlamento, distraído por lo que sucede detrás de él (el casero llevándose al chico que acababa de traer). O subrayar que el propio padre lamenta ser una boca inútil y deplora su falta de valor frente a la única salida deseable. Basta con ver a Edmund hacerse con el frasco en el hospital, mientras su padre lamenta su debilidad. Basta con verle en casa, mientras el padre evoca su cobardía pasada y estigmatiza la cobardía presente del hermano mayor, verle

levantarse despacio y pasar resuelto por detrás de la mesa, de su hermano cabizbajo, y, en el cuarto contiguo, preparar sin temblar el té mortal mientras la voz en *off* sigue con su discurso. Basta con ver centellear la bola de té en un círculo de luz antes de que el padre tome el vaso. Edmund no es sólo quien hace lo que le han dicho. Su acto es una silenciosa protesta contra el desorden de esas voces y esos gestos que nunca coinciden. Todo se nos presenta en la relación entre el gesto meticuloso y la voz en *off*.

Edmund es quien actúa cuando los demás hablan, quien no tiembla ante la idea de convertir las palabras en acto. De ahí la profunda inquietud que suscita su gesto donde la crueldad fría se identifica con la ternura suprema. Edmund aplica a la ejecución del parricidio el mismo coraje que los compañeros de Francisco de Asís cuando aplican literalmente la palabra del Evangelio; consagra a la labor de la llamada «eliminación de los débiles» esa atención humilde que es, precisamente, la fuerza de los débiles. Ningún gesto de amor más conmovedor que esa mano posada sobre el brazo del padre para disuadirle de que comparta con otro una bebida preparada exclusivamente para él. Coincidencia de opuestos, perfección del gesto sereno de amor y muerte: ante ellos, toda ideología o toda explicación de los males de la ideología debe quedar desarmada. Lo que éstas nunca entenderán es que, bajo la silenciosa frente de Edmund, no haya nada más que en sus gestos minuciosos; sin embargo, ese «nada más», manifestado en una resolución sin fisuras de la decisión homicida y en la conmovedora ternura de la ejecución, es nada menos que la libertad. Lo que hace actuar a Edmund es el descubrimiento vertiginoso del puro poder de hacer o no hacer lo que dicen las palabras de los demás, de ser responsable único del acto, el único ejecutante de su advenimiento al mundo. La película sería infinitamente tranquilizadora si sólo nos invitara a rehuir los discursos peligrosos y a proteger una infancia que se halla bajo el peso de un mundo en ruinas. Pero sobre Edmund no gravita nada, salvo el peso abrumador de esa libertad del año cero. Y del mismo modo que el catecismo nazi no puede producir el acto, el remordimiento no puede producir el suicidio. En uno y otro caso sólo existe, en el lugar de la causa, el vértigo, el absorbente vacío de lo posible ilimitado: la ventana abierta del inmueble en ruinas, esa ventana que es también fuente de luz y recorta sobre los muros esos cuadrados blancos sobre los que el niño se divierte disparando con su simulacro de revólver.

¿Cómo no sentir el parentesco profundo que enlaza esa apasionada improvisación en blanco y negro —el juego del niño que no dedica mayor ni menor atención a saltar a la pata coja de mancha negra en mancha negra que a matar a su padre— con el otro vértigo, con la página en blanco, el salto al vacío de la obra: esa página antes llenada con la caída de Pina y que ahora Edmund compone aquí como genial improvisador hasta lanzarse él mismo al vacío ante su verdadero padre, ante su creador, ese director revolucionario que se niega a dialogar y planificar de antemano y va improvisando cada día según las dotes de los actores, según su propia capacidad de hacerles remontar hasta la fuente de todo acto y toda representación? Esa complicidad de la

cámara con los juegos de Edmund es por supuesto inseparable de eso que también sabemos: la película está dedicada a otro niño, el pequeño Romano Rossellini, que ayer jugaba, y ya no jugará más, a los mismos juegos que él. Pero la insoportable levedad de la caída sin peso de Edmund no sería lo que es sólo por la complicidad entre biografía y ficción. Hace falta, asimismo, que esa caída que culmina las improvisaciones del niño, que esa pareja crueldad o ternura con la que el artista lleva a su niño hacia la muerte —reconstruyendo su muerte como un juego— descubra el profundo parentesco que mantiene con la generosidad o la violencia absoluta del creador que libremente se vuelve a llevar lo que libremente había dado. Hace falta que la llamada del vacío a la que se abandona el niño parricida desvele su proximidad con esa otra llamada escenificada por Francisco de Asís, juglar de Dios, cuando, para enseñar a sus hermanos el lugar al que cada uno deberá ir a predicar, les pide que den vueltas sobre sí mismos como hacen los niños, hasta que el vértigo, lanzándolos al suelo, los oriente en la dirección de la llamada.

Quizá fue eso lo que sintió el viejo Claudel, quien quiso oponerse a que Rossellini pusiera en escena una *Juana de Arco* que él sólo quería ver representada en oratorio, dado que la había concebido exclusivamente a partir del ruido de las cadenas de Juana al romperse. Cuenta la anécdota que a la conclusión de su propio texto «Dios es el más fuerte», el viejo maestro lanzó una réplica blasfema a modo de autorización: «Ingrid es la más fuerte». No debemos interpretarlo como celebración de una divinidad nueva del artista, sino como el sentimiento de una complicidad más profunda entre la libertad divina y el poder de ese improvisador que rompe las cadenas de sus personajes lanzándolos al vacío y transforma la puesta en escena en algo que va mucho más allá de la mera ilustración de una historia: ahora es el trazado de una caída, un arabesco que hace vibrar de modo distinto el ruido generador de la obra.

Sin duda, el improvisador ya se había preparado con ese *Miracolo* construido por el placer de un plano de cajas de hojalata rodando escaleras abajo en un pueblo, pero también construyendo la más improvisada de sus películas, *Te querré siempre*, en torno a un ruido ausente: el sonido de esos guijarros mencionados por Katherine Joyce a su marido en la terraza de la soleada villa del tío Homero. Tiempo atrás, esos guijarros fueron lanzados a su ventana anegada de lluvia por un joven, un niño, al que encontraron medio muerto de frío en el jardín: Charles, el poeta tísico, y pronto desaparecido, de las «puras imágenes ascéticas», que había venido a despedirse por última vez. Esos guijarros de Pulgarcito que Ingrid Bergman espera oír detrás de tantas ventanas, por cuyo rumor sube y baja tantas escaleras, no los escucharemos nunca porque ni ella ni nadie los ha oído jamás. Son guijarros de papel que el improvisador Rossellini, ladrón a ratos perdidos, fue a buscar en un libro del homónimo de Katharine, James Joyce. Los sacó de esos recuerdos de un amor imposible —inmaterial— que la esposa modélica de *Los muertos* desgrana mientras sobre Dublín cae la nieve que sepulta todos los ruidos.[3] Esa llamada de lo ausente es

la que la obra hace resonar en la analogía de sus arabescos.

Los dos caminos. Michele e Irene. Tendríamos que hablar aquí de otro niño que cae: Michele, el niño rico y sin problemas de conciencia de *Europa 1951* que también sucumbe a la llamada del vacío. No sólo porque su madre malgaste en mundanerías el tiempo que el niño quisiera ver consagrado sólo a él. No, como dice el heredero del silencioso Manfredi, el charlatán Andrea, a causa de los males de la época y de las conciencias. Él mismo se lo ha dicho a su madre cuando esta le preguntaba por la causa de su malhumor y de su ir y venir de niño que se aburre en el apartamento: no tiene nada, *niente*. Se ha lanzado al vacío del hueco de las escaleras por nada, o más bien para que su madre se lance a la calle, para que sustituya todos sus bienes y todo su privilegio por el cumplimiento de una única investigación: saber lo que él dijo, lo que le habría dicho al médico del hospital y al periodista comunista para justificar su acto. La búsqueda es vana, claro: como Pina, como Edmund, el niño se ha precipitado simplemente ante su creador al vacío en el que se abisma toda causa o toda buena causa, empezando por la del realismo. Se ha precipitado al vacío por nada, si no es para delimitar el camino que su madre deberá rehacer al revés. Si el acto de Michele se convierte aquí en pura elipsis, si no vemos su caída que perturbaría el esplendor de esa escalinata burguesa, es porque el hilo del acontecimiento está tirado del revés. La caída sólo se da en la voz ausente que ordena a Irene desandar el camino del acto. Ahora le corresponderá a ella ser la mancha discordante en ese decorado de la vida burguesa mientras remonta el curso de la caída. Eso mismo hará, yendo a mirar a otra parte. Primero irá a esos bloques de extrarradio enviada por Andrea, el rebelde primo comunista convencido de que así la distraerá de su vana interrogación y la instalará en el universo sólido de las causas. Con él irá a ver, allí donde vive el pueblo, los sufrimientos profundos: el de un niño cuya vida sólo depende del dinero necesario para pagar el tratamiento, el del pueblo cuya mísera condición se explica por causas plenamente identificables. Sin embargo, durante la visita ella se extraviará. Una mirada sesgada guiará sus pasos desde los inmuebles obreros a los solares a orillas del río y las barracas de los subproletarios, en un universo donde los referentes del sufrimiento, de las causas y de los remedios se han perdido. Podríamos sentir la tentación de identificarlo como el universo deleuziano de «situaciones ópticas y sonoras» que rompen la continuidad del «esquema sensoriomotor». Pero la «desorientación» de Irene, como la huida de Pina, no es una imposibilidad de reacción debida a los males de la época. Como aquélla, es un desplazamiento regido por la voz imperiosa del cineasta. La puesta en escena se organiza precisamente como refutación en acto del tópico de un mundo en ruinas y del subsiguiente malestar de las conciencias, según el esforzado diagnóstico del periodista comunista. Irene irá cada vez más lejos, cada vez más sesgadamente: del campamento de barracas donde la señora Passerotto vive con sus hijos sin padre, se irá a la fábrica de cemento donde la sustituirá como obrera de un día, y más tarde llegará junto a la prostituta tísica y se

convertirá en su enfermera, en su camino errante para responder a la llamada no escuchada, a la voz ausente. Al ceder, como Edmund o como los compañeros de Francisco, a la llamada del azar, seguirá un trayecto imprevisible poro de progresión perfectamente rigurosa que la volverá cada vez más ajena al sistema de explicaciones y motivaciones que cohesiona las reglas de la buena conducta, la higiene de los espíritus y la ciencia de lo social. De este modo alcanzará el fin de la espiral, el punto en el que cayó el niño: lo alcanzará en lo alto, tras la ventana enrejada donde se encierra a la que ya no cree en causas ni puede servir a causa alguna. Allí, en un gesto furtivo que condensa todo el trayecto de la película, todo el camino desandado a partir de la llamada, del punto de caída, la loca —la santa— bendecirá a la multitud de quienes vienen a darle su último adiós. El camino de ascenso y el de descenso son uno y el mismo.[4]

En la ladera de la montaña. Nannina. Arriba y abajo, la identidad entre los dos caminos (sucintos *su* y *giù* en italiano): ésa es, sin lugar a dudas, la topografía del *Miracolo*, película suspendida en el flanco de la montaña, entre los cuatro planos del mar, apenas vislumbrado al fondo, del pueblo al borde de la pendiente, del viso en el que pacen las cabras y del monasterio en lo alto de la montaña; suspendida, también, en la indiscernibilidad entre verdad e impostura, entre milagro y blasfemia. También aquí tenemos que marcar la distancia existente entre lo que nos pueden contar de la película y lo que vemos. Una pobre loca violada por un vagabundo, al que tomó por san José, se imagina estar preñada del Salvador… Las cosas serían sencillas si eso fuese lo que vemos. Pero en la pantalla, plantado ante Nannina y luego a su lado, no hay nada salvo esa pura aparición que nada responde a la que pretende haber oído su voz. Sentado a su lado, en el lugar al que ella le ha ordenado venir («La! su!»), él le da de beber y ella sucumbe a una feliz somnolencia. Cuando salga de su entorpecimiento, la aparición habrá desaparecido y su arrobo será lo único que haya tenido lugar. Son, por supuesto, escenas que suelen venir marcadas por transiciones discretas: puntos suspensivos en los novelistas de antaño, llamaradas en las chimeneas hollywoodienses. Pero el cine de Rossellini no conoce tales paréntesis. Y no es sólo una cuestión de pudor. Quien conoce el poder de una sola mirada, quien sabe meter en un plano el ínfimo desplazamiento de un cuerpo hacia otro cuerpo, puede desdeñar las armas de la sugestión tanto como las de la exhibición. ¿Cuál de esos cuerpos mezclados que incansablemente se exhiben en nuestras pantallas alcanzará nunca el sereno impudor, la provocativa fuerza del rostro de Ingrid Bergman acercándose, sin tan siquiera tocarlo, al rostro del párroco de Stromboli? Más allá de todo pudor, la cámara de Rossellini se retira ante la representación de lo que tiene o debería tener lugar en la sombra: complot político, relación sexual o, simplemente, expresión de un sentimiento que no se dé en la relación perceptible de una mirada con lo que la atrae o la perturba. Una película de Rossellini es una superficie de inscripción que no acepta ni un solo rastro de disimulo, ninguna

presencia de algo que convenga mantener latente, verdad oculta tras la apariencia, escándalo disimulado tras la superficie lisa de las cosas. El escándalo, aquí de muy distinta índole, estriba justamente en que nada sea disimulado o disimulable. Por intensamente que escrute los rostros, el microscopio de Rossellini se niega a descubrir nada que una mirada atenta no pudiera descubrir por sí misma. Volveremos a ello al plantear su dificultad al poner en escena en *La Paura* (1955) una idea acerca de la cual, como moralista, nada tiene que censurar: el valor liberador de la confesión. Pero ¿qué podría confesar aquí Nannina? Su locura o su blasfemia es plenamente solidaria con ese espacio orientado por la topografía única del camino que asciende o desciende, de esa imagen que, a cada momento, dice todo lo que merece la pena conocer, todo lo relativo al acontecimiento, derribando esas sólidas estructuras que permiten distinguir entre la apariencia de las cosas y su razón oculta, entre impostura y verdad, entre el delito cometido por un vagabundo y la intervención de una potencia trascendente: las estructuras que separan el espacio de la percepción del de las relaciones sociales según las superficies de lo inferior y lo superior, del delante y el detrás. Lo insoportable de ese vientre abultado y de esa frente obtusa es que nada permite discernir qué hay dentro. El secreto que guardan es la ausencia de secreto, la defección de los códigos de visibilidad e interpretación que tejen el común de los vínculos sociales. El puro arrobo de ese encuentro con el desconocido no deja otro rastro en la realidad que ese niño del que nada nos permite saber si es don de la gracia divina o producto de un mal encuentro.

No creamos, sin embargo, que el cineasta esté conspirando junto a su personaje en un fideísmo beato donde la desaparición de la causa autoriza cualquier lectura de la imagen y justifica cualquier creencia. Que la causa se haya esfumado allí arriba, allí donde la otra iglesia se eleva por encima de ese pueblo de exegetas y chismosos apiñado en torno a la iglesia parroquial, no implica ningún abandono al fideísmo puro sino una concepción distinta, más exigente, de la interpretación, el coraje de aquel o aquella a quien es entregado el sentido —o el niño— que está por nacer. El coraje del intérprete y la atención del espectador serán quienes decidan el sentido del encuentro. Ya nos lo decía Platón: en la mirada de Ion es donde puede reconocerse si su canto es elaboración artificiosa o don divino. Hay que mirar, pues, con mayor atención a Anna Maguani (Nannina), a cuyo arte va dedicada la película. A la madre, a la actriz, le corresponde parir al niño sin padre, darle el rostro de la propia búsqueda. Por eso Nannina, la mendiga, la hija de la tierra, deberá recorrer el mismo camino de renuncia que Irene, la madre respetable, la burguesa venida del Norte, devuelta a la radicalidad de su estatuto de extranjera por la búsqueda de lo que su hijo le ha dicho y por la obstinación en no saber nada de la sociedad salvo lo que ve. También ella tendrá que abandonar su «casa», ese lugar irrisorio que le dio y ahora le arrebata el dios grotesco de la plaza de la iglesia, Cosinello, el tonto del pueblo. Tendrá que sufrir las ofensas de los jóvenes modernos, oír el ruido de las cajas de hojalata arrojadas desde la plaza a la escalera, recoger sus harapos y, seguida por la jauría donde se mezclan viejos

mojigatos y jóvenes escépticos, volver corriendo por el largo camino hasta la iglesia de arriba. A riesgo de encontrarla cenada, de no encontrar un sitio para ese alumbramiento sacrílego en el que la loca retrasada, con los brazos colgados de las anillas plantadas en el muro como en una cruz de pasión o un lecho de maternidad, emplea la invocación del nombre de Dios como técnica respiratoria de parto sin dolor. A riesgo de no dar a luz otra cosa que algo humano, el puro fruto de su trabajo, de su improvisación: «Creatina mia», dice a ese niño del que sólo oímos la voz. En dos palabras, en una imagen, se resume toda la incertidumbre de la película y de dos siglos de discusiones sobre el tema de la creación de los dioses por parte del hombre. Contra toda sospecha de especular con el doble fondo de las cosas, tenemos aquí una exposición de la identidad de contrarios: la humilde confesión de que allí no hay nada que haya necesitado la intervención de ninguna potencia celeste y la serena afirmación del poder milagroso de crear. De estas últimas palabras pronunciadas por Anna Magnani quizá tengamos que volver a las primeras palabras escritas del filme, que lo dedicaban a su arte. Más que a la sospecha vertida sobre sus misterios y milagros, tal vez la jerarquía católica reaccionase al sereno orgullo de esa humildad, al exceso de esa inversión última que transforma la fuerza paulina de los débiles en atentado al monopolio de la creación.

Casa de pescador. Karin. Arriba y abajo, interior y exterior, obediencia a la llamada y captación del espejo: también son éstas las categorías que organizan el gran conflicto rosselliniano entre Norte y Sur. Tenemos que volver a esa oficina de la Gestapo romana donde la pareja Bergmann-Ingrid orquesta sus puestas en escena entre la sala de espejos y la sala de confesiones. Tenemos que entender que la guerra no ha terminado con la derrota de los oficiales de la «raza de los señores», sino que prosigue bajo otras formas. En Ingrid Bergman, la sueca venida de Hollywood que reúne el nombre y apellido de los diabólicos directores, recae el peso vertiginoso de un doble combate, de una doble lucha a muerte en la que deben consumirse conjuntamente el orgullo de la raza de señores del Norte y la puesta en escena —el arte de los reflejos y las drogas, de los guiones y los encuadres— elaborada por un Hollywood conquistador para proteger sus estudios y camerinos de toda llamada de lo desconocido, de todo vértigo de la libertad. Karin (*Stromboli*), Irene (*Europa 51*), Katharine (*Te querré siempre*), bajo esos diversos nombres y rostros, Ingrid Bergman juega a un solo juego: la consunción del poder en el fuego de la libertad. Pero esa consunción no se reduce a lo que pueda ver un espectador apresurado de *Te querré siempre*: el relato iniciático de los orgullosos venidos del Norte con su esquema cerrado y desorientados por la desmesura pagano-cristiana del decorado y la figuración napolitanos: el gigantismo impúdico de las estatuas antiguas y la proliferación obscena de vientres abultados ante los altares de las *madonne*; la veneración cristiana de montones de cráneos apilados y los cuerpos paganos enamorados que resurgen de la lava del volcán; el humo de las solfataras y el delirio

de las procesiones, ese «sentido pánico de la naturaleza» que arrastra en su torbellino a Alex y Katharine para finalmente reunirlos de nuevo. No se trata simplemente de arrancar a los orgullosos la confesión de su debilidad, de hacerles conocer el corazón bárbaro y las maneras simples de la civilización. No se trata simplemente de enseñarles a sentirse cómodos al otro lado del espejo. Esa capacidad de sentirse en el país del otro como en el propio es todavía un viejo orgullo de conquistador, una vieja treta de director. Esa tentación queda ilustrada en el islote negro de Stromboli por Karin, la mujer desplazada, la hija del Norte que se había entregado a un oficial de la raza de los señores y que cree poder escapar siguiendo al pescador cuya voz anunciaba el idilio y el sol de las islas meridionales. ¿Fue ignorancia o deseo de hacerle tocar el fondo de su prueba lo que indujo al párroco local a aconsejarle, para apagar sus deseos de huida, que amueblase su hogar conyugal? Karin no tardará mucho en llevar a cabo ese trabajo de puesta en escena donde, con la complicidad de unos albañiles que han estado en Brooklyn y sin duda están acostumbrados a decorar restaurantes Napoli o Vesuvio, pervertirá conscientemente las relaciones entre interior y exterior, entre el aquí y el en otras partes, guardando *madonne* y fotos de familia para poner redes y molduras, colocar objetos de cerámica en mesitas, hacer entrar cu la casa una chumbera y pintar un decorado de flores norteñas en los muros encalados.

De este modo, Karin se construirá un hogar transformando la casa del pescador en una de esas «casas de pescador» como las que pronto comprarán y decorarán para sus ocios mediterráneos las distinguidas damas de los países del Norte a la conquista de las islas del Sur. Sabernos que la familia del pescador se negará a poner los pies en esa casa de pescador a causa de su inmodestia. En cuanto al realizador, no dejará que esa hermana menor de Ingrid encierre su deseo de huida en ese decorado de joven cineasta. La expulsará al exterior, la enviará con el niño y con su pregunta por ese camino hacia lo alto que no corona ninguna iglesia sino tan sólo el cráter que escupe fuego. Tras arrebatarle su pobre bagaje, la llevará en presencia de esa divinidad que la enfrenta a lo vano de su deseo de huida y de su ilusión de estar en su propio hogar. La modestia que Karin —como la burguesa Irene pero también como la simplona Nanni — debe aprender en su confrontación con el Dios-volcán no es la fuerza de resignación a sus deberes domésticos, sino el coraje de abandonar cualquier techo para responder a la llamada del niño muerto o a la pregunta del niño por nacer. A la mujer venida del país de los conquistadores no se le pide que se familiarice con las costumbres del país, sino que vaya hasta el fondo de su condición de extranjera, que lleve para todos el testimonio de esa condición que es la de todos.

Pero sin duda Rossellini presiente ya una salida muy distinta: aunque Karin abandone su vivienda para ir al encuentro del Dios de lava y de fuego, aunque Ingrid consuma en la llama de esa pasión toda su profesión, toda su carrera de estrella hollywoodiense, la guerra está perdida. Pronto esa relación entre dos mundos que informa la dramaturgia rosselliniana se decantará, hasta la última isla, en favor de la gente del Norte, los directores, los arquitectos que abren las viviendas al exterior, que

permiten que los árboles entren en casa y que acomodan la barbarie pagano-cristiana entre los muros encalados de su civilización. Al revés de las conversiones finales de *Te querré siempre* o de *Stromboli,* será el ateísmo protestante del Norte el que triunfará sobre el paganismo cristiano del Sur, sobre sus espacios tabicados y sus divisiones entre lo honorable y lo vergonzoso, su sumisión al dios ígneo, su culto a los muertos y su obstinación por reconstruir y cultivar sin descanso lo que un día la lava sepultará de nuevo. Sin duda, no habrá que echar en falta la moral cerrada del pueblo ni la mirada por encima del hombro con que las negras mujeres de Stromboli contemplan las distracciones de la extranjera ni las canciones que los hombres hacen zumbar al oído del *cornuto*, pero sí la parte que en ellos subsiste de violencia del escándalo y gracia de la libertad. Pronto el interiorista y el *tour-operator* habrán reestructurado las relaciones entre interior y exterior, entre libertad y necesidad, trazado los caminos planos y las audacias inocuas de una libertad aseptizada de colores amarillo sol, blanco de cal y azul Mediterráneo. Y quienes el día de mañana experimenten las consecuencias serán en primer lugar esos jóvenes franceses entusiastas que querrán hacer respirar al cine francés el aire de la libertad rosselliniana y acompasar su paso al ritmo imprevisible de los pasos de Edmund. A la libertad que se esforzarán por hacer vibrar en la imagen le faltará, en adelante, ese punto de gravedad del escándalo que otorga a la interpretación del improvisador el inmaterial peso del coraje. La fuerza secreta de los saltos a la pata coja de Edmund estaba en los jadeos de Karin o de Nanni escalando sus montañas, en la marcha dolorosa de Irene. Tras los barrotes de Irene se encierran ahora el sentido del escándalo y del milagro y, con ese encierro, la ligereza de Edmund se ha perdido. Las blancas paredes de los herederos de Karin han borrado sus arabescos. En vano los jóvenes rossellinianos se las ingeniarán para resucitarlos a fuerza de resbalones en la nieve, de inesperados arranques en marcha atrás, de ejercicios ciclistas en un apartamento, de carreras locas por campos y playas, a fuerza de encuentros desconcertantes, falsos *raccords* y disparidades entre imagen y sonido. De nada sirve la subversión de los códigos si se ha perdido el sentido de la caída, del salto a lo desconocido, del enfrentamiento al escándalo. Ferdinand-Pierrot lo subraya irónicamente al inicio de *Pierrot el loco* (Pierrot le fou, 1964): ahora la libertad y el escándalo se asocian para publicitar el confort y la invisibilidad sin par de la ropa interior femenina. Pero esa libertad de la que huye Pierrot puebla ya los caminos de su huida. Acompañado por ella desciende, con la velocidad de los coches robados, hacia las orillas de un Mediterráneo sin volcán que escalar, sin moral que violar ni chismes de pueblo que soportar. Esa libertad nueva recurre a la subversión permanente de los códigos para imposibilitar el escándalo, por obstinadamente que uno lo busque. Indudablemente, la singular grandeza de Godard radica en querer mantener el desafío de ese imposible, en perseguir hasta los umbrales del silencio o el vacío la escapada de las imágenes y las palabras ante esa irrisoria libertad que sin cesar las atrapa de nuevo.

Hogar. Irene II. Hay quien ha visto en *La paura* un argumento hitchcockiano erróneamente confiado a Rossellini. Otros han subrayado la continuidad de esta historia de confesiones con *Roma, ciudad abierta*. Tal vez ambas posturas tengan su parte de razón y su parte de error. La puesta en escena de la confesión en *Roma, ciudad abierta* era la de los otros, la mala película deshecha por el coraje de los resistentes y la libertad del cineasta. Era una película dentro de la película. Pero si bien el guión de *La paura* sugiere el parentesco desplazando una historia vienesa de los años veinte a la Alemania posterior a 1945 y convirtiendo en biólogo experimental al marido que tiende una trampa a su esposa con la ayuda de una actriz que se hace pasar por chantajista, falta aquí esa puesta en escena que engloba y confunde la maquinación de la confesión. A lo sumo es posible el giro interno mediante el cual Irene acosa a su acosadora y la obliga a confesar su identidad: la de una pobre actriz de cabaret manipulada por un director de la vieja escuela. Pero esa inversión del mecanismo de la confesión sigue formando parte de la estrategia de Irene, no es capaz de romper sus cadenas, de dar esos golpes sesgados que enfrentan a un ser con su verdad y le hacen confesar lo único que merece la pena confesar: su debilidad. Eso no lo conseguirá ninguna de esas estrategias que le hacen mantener —o suponer que el otro mantiene— un saber disimulado, ni tampoco ninguno de esos experimentos que organizan la debilidad del otro. Donde ninguna libertad es librada al azar del encuentro, donde los cuerpos no tienen nada por descubrir, no puede aparecer ningún alma.

¿Debemos verlo como una impotencia nueva del director? Tal vez sea, más bien, el término deliberadamente marcado de un recorrido. *La paura* podría ser el último episodio de un ciclo que, iniciado en la Roma ocupada por los señores del Norte, se cierra en ese chalet bávaro para rubias Gretchen y militares cerriles. Los conquistadores han vuelto a casa. Siguiendo el argumento de Stefan Zweig, el judío exiliado que se suicidó al otro lado del mundo, resuelven sus asuntos de familia: mentiras infantiles y adulterios de las esposas; castigo de la hija y angustia de la madre, confesión y perdón. La guerra ha terminado. La máquina para hacer hablar ha recuperado su régimen normal. Puede que los italianos cambien el título y el final de la película para que Irene vuelva a su chalet de opereta, pero con ello no harán sino remachar el sentido del filme: un regreso al hogar. Irene II vuelve al hogar abandonado por Irene I, y es como si ningún niño hubiera caído al vacío, como si ninguna madre se hubiera perdido. La dramaturgia rosselliniana aspiraba a hacer brotar de la herida de Europa la llama de una libertad nueva. En *La paura* esa herida se cierra de nuevo. Toca a su fin el ciclo de la extranjera, esa aventura de piratas con que el director lanzó al asalto del cine hollywoodiense a la mejor de sus hijas. Oiremos el ruido de una última caída, eco ensordecedor del tenue sonido de los guijarros. En el laboratorio de su marido, al que Irene va para coger el líquido que él inyecta a sus cobayas y poder matarse, el ruido de un frasco que se rompe, amplificado por la música de Renzo Rossellini, devuelve a la madre y a la actriz a la

realidad. Rossellini está devolviendo aquí al cine de los demás lo que les había arrebatado. Culmina así la enloquecida empresa de consunción: el director devuelve a Ingrid a su hogar, a los guiones y decorados que ayer fueron suyos y mañana volverían a serlo. Deshace para ella la puesta en escena que montó para ella. La luz que brilla en esta película y que cruza por última vez el rostro de Ingrid Bergman aparece como el destello de ese último gesto de amor, la llama de esa consunción inversa. Un poco más lejos, en Bayreuth, arde de nuevo la hoguera de Brunnehilde. Sobre las cenizas de una esperanza los dioses reanudan su acostumbrado crepúsculo.

El rojo de *La Chinoise*: política de Godard

¿Cómo debemos entender la política planteada en *La Chinoise* por la práctica cinematográfica de Godard? Los juicios al respecto han seguido los flujos y reflujos del izquierdismo. Cuando se estrenó el filme, Godard fue acusado de haber caricaturizado a unos auténticos militantes maoístas en lugar de representarlos seriamente. Con el tiempo, en cambio, el filme fue primero reputado de genial anticipación del Mayo del 68 y luego de lúcida mirada a la fugaz fiebre maoísta de los jóvenes burgueses, con sus vueltas al orden o sus salidas terroristas. Con todo, poco interés tiene interrogarse sobre si esta película es plenamente marxista o si sus personajes lo son: esas relaciones de subordinación no nos llevan muy lejos. Es mejor pensar en términos de coordinación. Godard no filma «unos marxistas» o unas cosas cuyo sentido sería el marxismo. Godard hace cine con el marxismo. «Una película que se está haciendo», nos dice. La fórmula debe tomarse en varios sentidos. *La Chinoise* nos permite asistir —nos da la sensación de estar asistiendo— a su propio rodaje. Pero la película también nos muestra el marxismo, cierto marxismo, en el momento de ponerse en escena, de crearse su propio cine. Y al mostrarnos ese cine nos muestra qué significa, en cine, poner en escena. Tenemos que mirar más de cerca ese entrelazamiento.

Para empezar, podríamos presentar las cosas del siguiente modo: Godard coloca el cine entre dos marxismos: el marxismo como materia representada y el marxismo como principio de representación. El marxismo representado es un marxismo específico: el maoísmo chino tal y como figura en el imaginario occidental del momento, pero también desde un ángulo muy específico: allí donde los estereotipos de su retórica y su gestualidad se hacen cómplices del método godardiano de las lecciones sobre las cosas y sobre las labores prácticas. Aquí el maoísmo es un catálogo de imágenes, una panoplia de objetos, un repertorio de frases, un programa de acciones: cursos, recitales, eslóganes, ejercicios de gimnasia. El montaje de todos esos elementos, por su parte, desencadena otra complicidad. El método de la «lección sobre las cosas» entronca con el marxismo específico aquí empleado como principio de representación, esto es, el althusserismo. En 1967, es una doctrina que esencialmente afirma que el marxismo está aún por inventar, como sentido reaprendido de las acciones más elementales. Godard trata el althusserismo según su método habitual: mediante fragmentos escogidos, preferentemente tomados de prefacios y conclusiones. Con ellos elabora el discurso de Omar, el militante, o el parlamento de Guillaume, el actor. Pero no cabe duda de que ha leído, en el prefacio de *Lire «Le Capital»*, la siguiente frase, posible resumen de todo su método como cineasta: «En la historia de la cultura humana, nuestro tiempo corre el riesgo de aparecer un día como marcado por la prueba más dramática y laboriosa que existe, el

descubrimiento y el aprendizaje del sentido de los gestos más “simples” de la existencia: ver, escuchar, hablar, leer, esos gestos que ponen a los hombres en relación con sus obras y con esas obras que se les atragantan que son sus ausencias de obra».[1]

Saber qué significa «ver, escuchar, hablar, leer»; ése es, sin duda, el programa althusseriano inscrito en *La Chinoise*. El centro del filme lo ocupan dos objetos rojos: el *Pequeño libro rojo* y los *Cuadernos marxista-leninistas*: dos objetos solidarios y contradictorios, unidos por el mismo color. El *Pequeño libro rojo* es la recopilación de máximas que los manifestantes de la Revolución Cultural se aprendían de memoria o simplemente esgrimían como símbolo de unión. Los *Cuadernos marxista-leninistas* son la revista de los normalistas marxistas, la sofisticada revista militante que da a los fragmentos aprendidos por los guardias rojos su fundamento teórico, pero también su aceptabilidad práctica. Es la revista que transforma el programa althusseriano del reaprendizaje del ver, el hablar y el leer en retórica y gestualidad maoístas. El método godardiano consistirá entonces en distanciar los términos de la operación, distanciando así su evidencia, y convirtiendo la pedagogía althusseriana en un principio de puesta en escena de la retórica y la gestualidad maoístas. Su película versará entonces sobre el aprender a ver, escuchar, hablar o leer esas frases del *Pequeño libro rojo* o de *Pekin Information*. Pero también sobre aprender a leer con éstas, como un ejemplo cualquiera, equiparable a las historias y los ejemplos de los libros de lectura elementales. Se trata, pues, de una obra sobre el marxismo y con el marxismo, y también de una obra del cine sobre el cine.

«Poner imágenes claras a ideas difusas». Para entender bien esta fórmula que es como el epígrafe del filme, hace falta sentir cómo gravita, sobre la relación entre palabra e imagen, una tensión estrictamente paralela a la que orquestaba, en la China de la época y en el imaginario maoísta occidental, la lucha entre dos concepciones de la dialéctica: «Uno se divide en dos», fórmula reivindicada como maoísta, contra el «Dos se unen en uno», fórmula estigmatizada como «revisionista». La fuerza del filme estriba en unir cine y marxismo haciendo de las dos fórmulas dos concepciones del arte en general y, por consiguiente, del cine marxista.

¿Qué solía hacer, en efecto, un filme «marxista», un filme que propone el marxismo como sentido de la ficción que pone en escena? ¿Qué hacen, por ejemplo, esas ficciones progresistas tan en boga en los años siguientes a *La Chinoise*? Disponen una mezcla de imágenes bellas y palabras de dolor, de afectos ficcionales y referencias realistas, en una sinfonía donde el marxismo acaba imponiéndose como el tema o la melodía que necesariamente reclama la masa orquestal. De este modo, quedan atrapadas en el funcionamiento habitual de la comunicación. Hacen del dos uno, a imagen del típico entrelazamiento de palabras e imágenes. Las palabras crean imagen. Dejan ver. La frase instituye un cuasi-visible que, no obstante, nunca contribuye a clarificar la imagen. A la inversa, las imágenes constituyen un discurso. Dejan oír un cuasi-lenguaje que no está sometido a las reglas de examen del discurso.

El problema es que, cuando la palabra «deja ver», ya no se deja oír. Y cuando la imagen deja oír, ya no se deja ver. Tal es la dialéctica del «dos en uno» que instituye el principio de realidad.

Esta dialéctica es idéntica al principio retórico-poético de la metáfora. La metáfora no es simplemente la manera de concretizar una idea abstracta asociándole una imagen: es, más fundamentalmente, la contradanza de unas palabras que se ocultan dejando ver y de unas imágenes que se hacen invisibles al dejar oír. Un *cuasi* implica a otro. Cada uno de ellos remite al otro, cada uno dura solamente el tiempo necesario para hacer el trabajo del otro y encadenar su poder de desaparición con el del otro. El resultado es esa línea melódica que es como una música del mundo.

A este efecto podríamos llamarlo, partiendo de uno de los episodios de la película, el principio de la taza y la tostada. Vemos a Henri tomándose el café con leche y poniendo mantequilla en sus tostadas, con el calefactor al lado, mientras enumera las razones de su vuelta al Partido Comunista. Es innegable que el peso de realismo de sus palabras depende estrictamente de tales accesorios. El mismo discurso, pronunciado ante una pizarra, tras la mesa profesoral, en el aula de sus antiguos camaradas, perdería el ochenta por ciento de la fuerza de convicción que le da el *gestus* «popular» en una cocina «popular» donde incluso la gorra cambia de connotación, se convierte en la gorra del hijo de proletarios y deja de ser la del estudiante que se las da de proletario. La entrevista de Yvonne, la criada, lleva a cabo una demostración de la misma índole. La palabra de la hija del pueblo evocando los rigores de una infancia rural suscita, de inmediato, imágenes. Vemos el campo a través de sus palabras sin que haya necesidad de mostrarlo. En este caso, mostrarlo sería incluso torpe. O perverso. La perversidad de Godard consiste en insertar aquí, en lugar del campo esencial que el discurso hacía ver, un campo absurdo resumido en dos imágenes de unos pollos ante el muro de una granja y unas vacas en un campo de manzanos. Ése es el trabajo común del arte y la política: interrumpir ese desfile, esa interminable sucesión de palabras que dejan ver e imágenes que hablan, imponiendo la credulidad como música del mundo. Es preciso dividir en dos el Uno del magma representativo: separar palabras e imágenes, dejar que las palabras sean oídas en su extrañeza, dejar que las imágenes sean vistas en su absurdo.

Hay dos modos, sin embargo, de operar la disociación. En primer lugar está el que Jean-Pierre Léaud enuncia en la película. Dice: tendríamos que ser ciegos. Entonces nos oiríamos, nos escucharíamos de verdad. Este sueño de experiencia radical del oír o del ver devueltos a sus orígenes nos remite a esas experiencias tan caras al siglo XVIII.

Nunca andan demasiado lejos de Godard el Diderot de la *Carta sobre ios ciegos* o de la *Carta sobre los sordomudos*, ni el Rousseau del *Discurso sobre el origen de las lenguas*. El método de la «lección sobre las cosas» tiende siempre a un límite, que es el de las grandes utopías de la *tabula rasa* y las robinsonadas de ficción. Y será Henri, el «revisionista», a quien Godard encomendará la tarea de ironizar sobre esas

experiencias ficticias, recordando la historia de Psamético, rey de Egipto: el rey había criado a unos niños en soledad para conocer la lengua originaria de los humanos. Y les oyó expresarse en la única «lengua» que les fue posible aprender: la de las ovejas próximas a su reducto. La robinsonada es el modo en que los personajes expresan la situación experimental en la que les pone Godard. Pero el principio de la puesta en escena es distinto. Para hacer oír verdaderamente las palabras —y el marxismo, como toda teoría, es en primera instancia un ensamblaje de palabras— y hacer ver verdaderamente la realidad que éstas describen y proyectan —y la realidad es ante todo un montaje de imágenes—, no hay que tratarlas por separado. Hay que reestructurar sus relaciones. Para hacer oír las palabras del marxismo, no hay que separarlas de toda imagen. Hay que dejar que se vean verdaderamente, poner una imagen en bruto de lo que dicen en lugar de ese oscuro «crear imagen». Hay que ponerlas en cuerpos que las traten como enunciados elementales, que se ejerciten en decirlas de distintos modos y en transformarlas en gestos.

Para ello, hay que constituir previamente un dispositivo de separación en el que podamos hacer oír esas palabras haciéndolas ver. Ahí cobra sentido cinematográfico esa representación de «pequeñoburgueses incomunicados de las masas, parloteando en el aislamiento de su apartamento burgués» que en principio se le reprochó a Godard, antes de celebrar su lucidez. El método consistente en encerrar a los personajes entre las cuatro paredes blancas de un apartamento convirtiéndolos en portavoces de grandes discursos es habitual en Godard. El «althusserismo» de *La Chinoise* es, en suma, la actualización de su práctica diderotista. Pero el principio de aislamiento «político» deviene aquí condición para una inteligencia artística del contenido de un discurso político. La tarca del arte es separar, transformar el *continuum* de la imagen-sentido en una serie de fragmentos, de postales, de lecciones. De este modo, el apartamento burgués será el marco representacional en el que se dispongan los elementos necesarios y suficientes para escenificar estas preguntas: ¿qué dice el marxismo, este marxismo? ¿Cómo se transmite y pone en escena? El marco pictórico y teatral es el lugar donde las palabras y las imágenes pueden ser reordenadas para así deshacer el juego metafórico que crea sensación de realidad al transformar las imágenes en cuasi-palabras y las palabras en cuasi-imágenes.

Contra la metáfora existen dos grandes procedimientos representativos. En primer lugar está el procedimiento surrealista, que consiste en literalizar la metáfora. Desde la antigüedad los lógicos nos han explicado que, al pronunciar la palabra «carro», ningún vehículo de ese género pasa entre nuestros labios. Menos atentos se han mostrado, en líneas generales, al hecho de que ese carro que no pasa por los labios no deja por ello de danzar confusamente ante los ojos del oyente. El procedimiento surrealista consistirá, precisamente, en representar el carro pasando por la boca. Es el procedimiento pictórico ilustrado en particular por Magritte o el procedimiento literario que subyace en el *nonsense* de Lewis Carroll, tras haber servido a maestros como Rabelais o Sterne. Y Godard raras veces se priva de utilizarlo. Lo explícita

cuando Jean-Pierre Léaud dispara flechas de goma sobre las imágenes de los representantes de la cultura burguesa para ilustrar la idea de que el marxismo es la flecha con la que apuntamos al blanco del enemigo de clase. Lo emplea directamente cuando Juliette Berto ilustra la idea de que el *Pequeño libro rojo* es la muralla que defiende a las masas contra el imperialismo, apareciendo tras una muralla de libros rojos; y también visualiza el principio según el cual el pensamiento de Mao es el arma de las masas transformando en ametralladora el aparato de radio que propaga su pensamiento en la voz de Radio Pekín.

Pero esta modalidad surrealista se subordina a la modalidad que podríamos llamar dialéctica, consistente en sustituir la figura de la metáfora por la comparación. La comparación disocia lo que la metáfora une. En lugar de decirnos, como los eslóganes de la época, que el pensamiento de Mao es nuestro sol rojo, nos hace ver y oír el pensamiento junto al sol. La comparación rompe la capacidad de arrastrarnos que tiene la metáfora. Hace oír las palabras y ver las imágenes, en su disociación. No en su separación utópica, sino manteniéndolas unidas, en su relación problemática, en el seno de un marco único. Todo consistirá entonces en mostrar esto: que la lucha revolucionaria podría asemejarse a determinada imagen; un grupo «armado con el pensamiento de Mao Tsé-Tung» podría asemejarse a ese otro encadenamiento de secuencias discursivas y gestuales. Para interpretar el discurso maoísta —para entender lo que nos dice—, es preciso ejercitarse en interpretarlo —en representarlo — de esa manera. Es preciso servirse de unos cuerpos de actores, de un decorado y de todos los elementos de la representación para saber cómo pueden interpretarse esas palabras, hacer que sean oídas haciendo que sean vistas.

Todo esto ocurre en primer lugar por el trabajo, aquí ejemplar, del color. Sobre un fondo blanco de lienzo o de pantalla, se distribuyen, sin mezclarse, tres colores puros: el rojo, el azul y el amarillo. Son, por supuesto, emblemáticos del objeto representado: rojo de la bandera y el pensamiento maoístas; azul del uniforme de los trabajadores chinos; amarillo de la raza. Pero esos tres colores emblemáticos también son los tres colores primarios: tres colores francos que se oponen a los degradados de matices y a la confusión de la «realidad», es decir, de la metáfora. Los tres colores primitivos funcionan como esas godardianas tablas de categorías de las que habla Deleuze. Las «cosas simples» que hay que aprender de nuevo quedan aquí determinadas y reflejadas en la rejilla categorial de los colores puros. Ese uso del color es, por supuesto, constante en Godard. Pero el apogeo de su fuerza llega cuando el propio tema es una cuestión de color: el azul-blanco-rojo ya estructuraba la fábula política de *Made in USA*. Por su parte, *La Chinoise* es una película sobre el rojo como color de un pensamiento. Así, el dispositivo de los colores puros estructura todo el filme: no sólo lo que sucede entre las paredes blancas del apartamento cerrado sino también la relación entre interior y exterior. El exterior es lo real, el referente de los discursos: es el verdor campestre insertado en los discursos de Juliette Berto; son los solares de las afueras, en cuyas lindes se alza la universidad de Nanterre y que,

mediante la equivalencia de una panorámica, ilustran el discurso de ella sobre las tres desigualdades y sobre el vínculo trabajadores-estudiantes, mostrándonos cuál es su aspecto. Son, por último, los decorados alternos de paisajes campestres y urbanizaciones periféricas que desfilan tras los vidrios del tren en el que Anne Wiazemsky discute con Francis Jeanson y que ratifican discretamente el parlamento de este último, mostrando esa Francia profunda, de pastos y casitas, tan ajena al discurso de la aprendiz de terrorista.

A Godard se le ha reprochado haberle dado al discurso «realista» del excolaborador del FLN la parte del león frente al discurso extremista de la colegiala que juega nerviosamente con el tirador de la ventana. Pero Godard no toma partido: instaura la tensión de los discursos en la tensión de los decorados visuales. Corrige la evidencia de la Francia profunda, hablando por boca de Jeanson, acentuando hasta la caricatura el *habitus* del profesor que se burla de la alumna: «Sí, pero», «¿Y luego?», «¿Y entonces?», «Pero ¿qué conclusión sacas tú?», «¡Ah, bueno!», «¿Y serás tú quien lo haga?». Pero por encima de todo están los colores y las formas puras del apartamento cerrado, que filtran la acción de la realidad, impidiéndole mostrar un rostro amable. Formas y colores devuelven a esa realidad su carácter mezclado: mixtura de colores y metáforas que mutuamente se velan para conseguir que, tras el cristal, se irise esa realidad prendida en los imprecisos reflejos de unos medios tonos —prueba de la complejidad infinita de lo real— que remiten a su tonalidad dominante: el verde, color de la vida en su originalidad esencial, color del campo y la autenticidad. El verde es el color mezclado que se presenta como color primario. Y también es, por convención, el anti-rojo: el color que permite el paso, opuesto al color que detiene, el color del mercado opuesto al del comunismo. «Los precios verdes, porque los tiempos del rojo ya han pasado», dice un anuncio de los noventa donde los héroes rojos derribados nos invitan a aprovechar los precios FNAC. *La Chinoise* es, no cabe duda, una película de los tiempos del rojo. El tiempo del rojo es el de los colores francos y las ideas simples. Pero las ideas simples no son simplemente ideas simplistas. También está la idea de interesarse por cuál es el aspecto de las ideas simples. El tiempo del verde es el tiempo de los colores mezclados de la realidad —supuestamente refractaria a las ideas— que, en definitiva, se reducen a la verde monocromía de una vida que es simple y ha de ser saboreada en su simplicidad.

En el cuadro estructurado por los colores primarios el cineasta escenifica los distintos modos de discurso con los que puede expresarse el texto maoísta. Son tres: la entrevista, el curso y el teatro. El trabajo consistirá en examinar esos tres discursos y modificar los valores de verdad o ilusión que normalmente se les atribuye. Por regla general, el curso reproduce la situación de autoridad exclusiva de las grandes palabras separadas de lo real. Y el dispositivo de mesa, pizarra negra y orador en pie corrigiendo las preguntas de los asistentes sentados en el suelo parece imputarle a esa imagen la autoridad de las grandes palabras. Frente a esto, la entrevista acostumbra a presentarse como la voz de la realidad, la de las pequeñas palabras algo torpes

mediante las cuales un individuo cualquiera —preferentemente una mujer— verbaliza las experiencias vividas que le(la) llevaron a confiar en esas grandes palabras. En ciertos casos la imagen aporta un plus de autenticidad: los ojos grandes y el labio arqueado de Yvonne, la hija del pueblo que parece sorprendida de su propia osadía al hablar; el café y la tostada de Henri, el realista que sabe de qué está hablando; los solares que respaldan el parlamento de Véronique. Una autenticidad incrementada cuando la voz del entrevistador enmudece o es anulada para transformar la respuesta a una pregunta en brote espontáneo. La puesta en escena cuestiona esa jerarquía de lo verdadero. Con el inserto de un plano estúpido, con la voz del entrevistador al que oímos sin distinguir qué está diciendo, con la mímica de la ingenua o del tipo listo, nos invita a ver —y, en consecuencia, a oír— que el régimen de la palabra «auténtica» es, al igual que el curso, el régimen de algo ya dicho, de un texto recitado. Y, recíprocamente, nos invita a preguntarnos si no podría ser también auténtica la situación de la pizarra donde uno se arriesga a escribir frases que son vistas y cuyo sentido es investigado, la posición de autoridad del profesor aficionado que se arriesga a dejarlas pasar por su boca y a recibir su eco.

Pero, detrás del profesor y del entrevistado, está el personaje que reduce sus dos mímicas a su origen común: el actor y su arte. Frente a la estudiante Véronique, que tiene la última palabra en la película, no está Francis, el profesor y político, sino Guillaume, el actor, cuyo nombre es un homenaje a su antepasado, el Wilhelm Meister de Goethe. Si los diálogos de Jean-Pierre Léaud evocan la *Carta sobre los ciegos*, una nueva versión de la *Paradoja del comediante* es en definitiva lo que ilustra la célebre demostración recreada por él: el estudiante chino que, cubierto de vendajes, se dispone a mostrar las lesiones provocadas por los policías «revisionistas» y que, tras levantar la última venda, revela un rostro intacto. El militante político es como el actor: su trabajo no consiste en mostrar horrores visibles, sino en hacer que se vea lo que no se ve.

El actor se convierte, en ese mismo movimiento, en maestro de escuela elemental, que reduce a sus elementos primarios las palabras y los gestos tanto del entrevistado ingenuo como del profesor sabio. Será el comediante quien enseñe al militante cómo entender un texto prestándole la propia voz y el propio cuerpo. Será él quien enseñe a deletrear nombres, a vocalizar y a visualizar ideas. Lo ilustra el trabajo de Jean-Pierre Léaud, que corea a gritos el «¿Por qué?» siempre falsamente interrogativo del profesor o remedando el sentido de lo que dice mediante cambios de tono: «Se necesita sinceridad… Y VIOLENCIA». Deletrear las frases del *Pequeño Libro rojo* o escandirlas con movimientos gimnásticos equivale a elaborar los estereotipos por medio de la estereotipia. No es hacer que el carro pase entre los labios, pero al menos es hacer que se sienta su peso sobre la lengua.

«¿Qué es un análisis?», le pregunta al profesor aficionado la campesina ingenua. En realidad, quien responde a la pregunta es el comediante, que muestra lo que es un análisis en el sentido estricto del término. El comediante descompone los montajes de

gestos e imágenes para reducirlos a sus elementos simples. La universalidad de su arte estriba en establecer los elementos y montajes elementales que hacen inteligibles un discurso y una práctica al hacerlos comparables a otros discursos y otras prácticas: al comparar, por ejemplo, el discurso político y la unión política con la declaración de amor y la relación amorosa. Lo muestran, en el inicio de la película, las palabras fragmentadas y las manos entrelazadas de Jean-Pierre Léaud, que parece estar todavía interpretando *Masculin féminin*, y Anne Wiazemsky, que continúa hablando como en la bressoniana *Au hasard, Balthazar*. Ella se lo enseña cuando atribuye a los enunciados «¿Me quieres?» y «Ya no te quiero» un carácter tan problemático como el de los enunciados políticos. Pero, más que su demostración dialéctica, algunos preferimos la demostración visual suministrada por ese plano soberbio en el que, durante la exclusión de Henri, Yvonne, frente a la ventana, con la pose de una criada de Manet, escande un «Ré-vi-sion-niste» que la imagen nos revela equivalente a un «Je-ne-t'aime-plus».

Así, la traducción de las palabras y los gestos de la política en actitudes de amor y desamor nos muestra cuál puede ser su aspecto visual. La traducción aísla esos elementos simples de la palabra política que reaparecen en la declaración amorosa, pero también en la jerga del vendedor ambulante o del charlatán de feria. No es, desde luego, que los episodios finales ilustren la moral relativista del todo vale y que la palabra del militante que distribuye sus «pequeños libros rojos» sea homologable a la del vendedor ambulante que vende sus lechugas. Más bien tendríamos que evocar a Brecht, el Brecht que concibe los episodios de *En la jungla de las ciudades* como asaltos de un combate de boxeo. La película pone de manifiesto, en forma de variaciones brechtianas, los elementos del trabajo actoral presentes en toda acción que significa y en toda palabra que surte efecto. En cierto sentido, Godard invierte la lógica del *Wilhelm Meister*, que es una de esas grandes referencias literarias germánicas con las cuales no deja de confrontarse. El héroe de Goethe comienza por la pasión teatral y acaba encontrando la certidumbre de la colectividad sabia. El de Godard reduce, por el contrario, un saber colectivo a los elementos del arte teatral. Y es que la política se parece al arte en un aspecto esencial. También ésta consiste en sajar la gran metáfora que superpone un sinfín de palabras e imágenes al objeto de producir la evidencia sensible de un orden del mundo. También ésta consiste en construir montajes inéditos de palabras y acciones, en hacer ver unas palabras transportadas por unos cuerpos en movimiento y permitir así que lo que dicen se oiga, produciendo una articulación nueva de lo visible y lo decible.

Théâtre année zéro: así se titula el episodio de las aventuras teatrales de Guillaume Meister. La alusión a *Alemania año cero* de Rossellini no es sólo nominal sino también visual. Jean-Pierre Léaud atraviesa un mismo decorado de ruinas para aventurarse en subterráneos semejantes a los del pequeño Edmund. Pero no será para experimentar la ley de un mundo en ruinas, sino para aprender el sentido de los tres golpes del teatro. El título de Rossellini nos hablaba de un mundo aniquilado, y su

exergo de un niño víctima de una ideología criminal. Por su parte, el subtítulo de Godard nos habla de lo que muestra la película de Rossellini: en un decorado de ruinas, un niño juega a la rayuela. Ésa es, en suma, la moral del filme que Guillaume, el actor, opone a Véronique, la terrorista. No hay situación cero, mundo en ruinas ni mundo abocado a la catástrofe. Hay, al principio, un telón que se alza y un niño, un actor niño que interpreta, leve, ese personaje sobre el que gravita el peso del mundo caído y del mundo por nacer. Entre la interpretación del niño actor y la carrera hacia la muerte del niño de ficción, entre el trabajo de los obreros del teatro y el trabajo de los obreros de la revolución, aquel que quiera pensar la separación también debe pensar la comunidad. Eso es lo que nos muestra este cine entre dos marxismos culminado en meditación sobre el teatro.

La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria

Le Tombeau d'Alexandre, así se titula la película consagrada por Chris Marker a la memoria del cineasta soviético Alexander Medvedkin, nacido con el siglo y fallecido en tiempos de la Perestroika. Hablar de «memoria» equivale ya, de entrada, a plantear la paradoja del filme. Éste, en efecto, no puede asignarse como tarea «conservar» el recuerdo de un autor cuyas obras no han sido vistas y cuyo nombre nos resulta prácticamente desconocido. A fin de cuentas, los compatriotas de Medvedkin no han tenido muchas más oportunidades que nosotros de ver sus películas. La cuestión, entonces, no es conservar una memoria, sino crearla. El enigma de un título remite entonces al problema de la naturaleza de un género cinematográfico, el que llamamos «documental». Lo cual nos permite enlazar en síntesis vertiginosa dos preguntas: ¿qué es una memoria?, ¿qué es el documental en cuanto género de ficción?

Partiremos de algunas evidencias que, para algunos, continúan siendo paradojas. Una memoria no es un conjunto de recuerdos de una conciencia: de ser así, la idea misma de memoria colectiva carecería de sentido. Una memoria es determinado conjunto, determinada ordenación de signos, de rastros, de monumentos. La tumba por excelencia, la Gran Pirámide, no alberga la memoria de Keops: ella misma es esa memoria. Sin duda se nos dirá que todo presenta dos regímenes separados de memoria: por un lado, el de esos poderosos reyes de antaño cuya única realidad es a veces el decorado o el material de su tumba; por otro lado, el del mundo contemporáneo que, en cambio, registra incesantemente el testimonio de las existencias más triviales y los acontecimientos más ordinarios. Existe la creencia tic que donde abunda la información hay superabundancia de memoria. Sin embargo, el presente nos demuestra que esto no es así en absoluto. La información no es la memoria. No acumula para la memoria, sólo trabaja en beneficio propio. Y su beneficio está en que todo se olvide de inmediato para afirmar así la verdad Cínica y abstracta del presente y afirmarse luego ella misma en su poder como el único adecuado a esa verdad. Cuanto más abundan los hechos, más se impone el sentimiento de su igualdad indiferenciada. Más se desarrolla, también, la capacidad de convertir su yuxtaposición interminable en imposibilidad de concluir, en imposibilidad de leer en ellos el sentido de *una* historia. Para negar lo que ha sido, como los negacionistas nos demuestran en la práctica, no hace falta negar muchos hechos, basta con eliminar el vínculo que los une y les confiere consistencia de historia. El reino del presente de la información destierra de la realidad todo lo que no sea el proceso homogéneo e indiferente de su autopresentación. No se contenta con relegarlo todo de inmediato al pasado. Hace del propio pasado el tiempo de lo

dudoso.

La memoria debe constituirse, pues, contra la superabundancia de informaciones tanto como contra su ausencia. Debe construirse como vínculo entre datos, entre testimonios de hechos y rastros de acciones, como ese, συστημα των πραγματων, ese «ordenamiento de acciones» del que habla la *Poética* de Aristóteles y que él llama *muthos*: no «mito», el cual remitiría a algún inconsciente colectivo, sino fábula o ficción. La memoria es obra de ficción. Quizá en este punto la buena conciencia histórica vuelva a alzar la voz, clamando contra la paradoja y defendiendo su paciente búsqueda de la verdad ante las ficciones de la memoria colectiva forjadas por los poderes en general y los totalitarios en particular. Pero la «ficción» en general no es la historia bella o la mentira vil que se oponen a la realidad o pretenden hacerse pasar por tal. La primera acepción de *fingere* no es «fingir» sino «forjar». La ficción es la construcción, por medios artísticos, de un «sistema» de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden. Una película «documental» no es lo contrario de una «película de ficción» porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender. El filme documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción disociándolo de eso a lo que se acostumbra a asimilar: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad. Puede reducirlo a su esencia: un modo de descomponer una historia en secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo. «La acción comienza en nuestros días en Chelmno»: la provocadora frase con la que Claude Lanzmann abre *Shoah* resume bien esa concepción de la ficción. Lo olvidado, lo negado o lo ignorado que las ficciones de la memoria pretenden testimoniar se opone a esa «realidad de la ficción» que asegura el reconocimiento como en un espejo entre los espectadores de la sala y las figuras de la pantalla, entre las figuras de la pantalla y las del imaginario social. En contra de esa tendencia a reducir la invención ficcional a los estereotipos del imaginario social, la ficción de la memoria se instala en el hueco que separa la construcción del sentido, lo real referencial y la heterogeneidad de sus «documentos». El cine «documental» es una modalidad de ficción más homogénea y, a la vez, más compleja. Más homogénea porque quien concibe la película es también quien la realiza. Más compleja puesto que en su mayor parte encadena o entrelaza series de imágenes heterogéneas. *Le Tombeau d'Alexandre* encadena imágenes filmadas en la Rusia actual, entrevistas testimoniales, noticiarios del pasado, fragmentos de películas de distintas épocas, autores y destinatarios, del *Acorazado Potemkin* hasta el cine de propaganda estalinista, pasando por las películas del propio Medvedkin, todos ellos reinscritos en una trama nueva y eventualmente unidos por imágenes virtuales.

Con sus documentos verdaderos, escrupulosamente tratados con voluntad de

verdad, Marker produce una obra cuyo contenido ficcional o poético es —independientemente de todo juicio de valor— incomparablemente mayor al de la más espectacular de las películas de catástrofe. La «tumba de Alexander» no es la lápida sepulcral que cubre el cuerpo de Alexander Medvedkin. Tampoco es una simple metáfora para hacer balance de una vida de cineasta militante y, por ende, balance del sueño y la pesadilla soviéticos. Sin duda, esa tumba de Alexandre cobra también valor de metonimia para hablamos de esa otra tumba símbolo de la esperanza sepultada: el mausoleo de Lenin. Pero es justo esa elección «ficcional» la que provoca que Lenin no aparezca aquí, sino que a su vez sea metonimizado por esa cabeza caída rodeada de militantes jubilosos congregados contra el golpe comunista del verano de 1991 y con la que a continuación se divertirán, desacomplejados, los niños: esa cabeza de coloso faraónico con enormes ojos interrogativos: la de Félix Djerzinski, el hombre al que, según se decía poco tiempo antes, Lenin había convertido en jefe de la policía política porque era polaco y porque había probado demasiadas veces en sus propias carnes los horrores de la policía zarista para rehacer nunca una policía semejante…

En francés, una tumba (*tombeau*) no es una piedra. Ni tampoco una metáfora. Es un poema, como los poemas renacentistas cuya tradición recuperó Mallarmé. O, también, una obra musical en honor a otro músico, como las compuestas en tiempos de Couperin o Marin Marais cuya tradición recuperó Ravel. *Le Tombeau d’Alexandre* es un documento sobre la Rusia de nuestro siglo porque es *tombeau* en ese sentido poético o musical, un homenaje artístico a un artista. Pero también es un poema que responde a una poética específica. Hay dos grandes poéticas, a su vez susceptibles de subdividirse y, eventualmente, de entrecruzarse. La poética clásica, aristotélica, es una poética de la acción y de la representación. En ella, el núcleo del poema está constituido por la «representación de hombres que actúan», por la puesta en escena de uno o varios actores de la palabra que exponen o reproducen una sucesión de acciones que acontecen a los personajes según una lógica que hace coincidir el desarrollo de la acción con un giro en la fortuna y el saber de dichos personajes. A esa poética de la acción, del carácter y el discurso, la época romántica le opuso una poética de los signos: la historia ya no nace de ese encadenamiento causal de acciones «según la necesidad o la verosimilitud» teorizado por Aristóteles, sino de la potencia de significación variable de los signos y de los ensamblajes de signos que forman el tejido de la obra. Es, en primer lugar, la potencia expresiva mediante la cual una frase, una imagen, un episodio, una impresión se aíslan para presentar, por sí solos, la potencia de sentido —o no-sentido— de un todo. Segundo, es la potencia de correspondencia mediante la cual unos signos de regímenes diferentes entran en resonancia o disonancia. Es, también, la potencia de metamorfosis mediante la cual una combinación de signos se fija en objeto opaco, o se despliega en forma significante viviente. Y, por último, es la potencia de reflexión mediante la cual una combinación se convierte en la potencia de interpretación de otra o, por el contrario,

se deja interpretar por ella. La conjugación ideal de esas potencias quedó formulada en la idea schlegeliana del «poema del poema», el poema que aspira a elevar a una potencia superior una poeticidad ya presente en la vida del lenguaje, en el espíritu de una comunidad, e incluso en los pliegues y estrías de la materia mineral. La poética romántica se despliega así entre dos polos: afirma la capacidad de hablar inherente a toda cosa muda al mismo tiempo que el poder infinito del poema de multiplicarse al multiplicar sus modalidades de habla y sus niveles de significación.

Y, en ese mismo movimiento, complica el régimen de verdad de la obra. La poética clásica construye una intriga cuyo valor de verdad pasa por un sistema de decoros y verosimilitudes que supone, en sí, la objetivación de un espacio-tiempo específico de la ficción. Esa objetividad de la ficción queda rota por el héroe romántico por excelencia, Don Quijote, cuando despedaza las marionetas de Maese Pedro. Don Quijote opone a la división entre actividades serias y actividades lúdicas esa coincidencia necesaria entre el Libro y el mundo que, antes de ser locura de un lector de novelas, es locura de la cruz cristiana. La poética romántica reemplaza el espacio objetivado de la ficción por un espacio indeterminado de la escritura: por una parte, éste se da como indiscernible de una «realidad» hecha de «cosas» o de impresiones que son ellas mismas signos, que hablan por sí mismas; por otra parte, a la inversa, se da como el espacio de un trabajo de construcción infinito, capaz de elaborar, mediante sus andamiajes, laberintos o desniveles, el equivalente de una realidad muda para siempre.

Arte moderno por excelencia, el cine es el arte que experimenta en mayor medida el conflicto entre las dos poéticas o bien trata de combinarlas. Combinación de una mirada de artista que decide y de una mirada mecánica que registra, combinación de imágenes construidas y de imágenes vividas, suele hacer de ese doble poder un simple instrumento de ilustración al servicio de un sucedáneo de la poética clásica. Y, en cambio, es el arte que puede llevar a su más alto poder el doble recurso de la impresión muda que habla y del montaje que delimita las potencias de significación y los valores de verdad. Y el cine «documental», deslastrado, por su vocación misma de «realidad», de las normas clásicas de decoro y verosimilitud, puede, mejor que el llamado cine de ficción, establecer concordancias y discordancias entre dos voces narrativas y dos series de imágenes de épocas, orígenes y significaciones variables. Puede unir el poder de impresión, el poder de habla nacido del encuentro entre el mutismo de la máquina y el silencio de las cosas, con el poder del montaje —en el sentido amplio, no técnico, del término— que construye una historia y un sentido por el derecho que se arroga de combinar libremente las significaciones, de «volver a ver» (*re-voir*) las imágenes, de encadenarlas de modo distinto, de restringir o ampliar su capacidad de sentido y expresión. El cine-verdad y el cine dialéctico, el tren de Dziga Vertov abalanzándose sobre el operador acostado entre los raíles y el cochecito de *El acorazado Potemkin* descendiendo con implacable lentitud las celebres escaleras de Odessa, son los dos rostros de una misma poética. Poeta del poema

cinematográfico, Marker los vuelve a poner en escena. Combinando planos de *El acorazado Potemkin* con planos de paseantes que en nuestros días bajan esas mismas escaleras, nos hace sentir el extraordinario artificio del «ralentí» cisensteiniano que dramatiza en siete minutos el velocísimo descenso de una escalera que un paseante normal tarda noventa segundos en bajar. Pero también nos muestra la distancia infinita que separa ese artificio del arte puntuando un momento de la historia y los artificios de la propaganda que nos presentan a un bondadoso sosias de Stalin que mete la nariz en un motor de tractor averiado. La precipitación ralentizada del movimiento operada por Eisenstein forma parte de una serie de operaciones sobre el espacio y el tiempo, lo grande y lo pequeño, lo alto y lo bajo, lo común y lo singular. Forma parte de un sistema de figuras que construyen un espacio-tiempo de la Revolución. La ficción de Eisenstein es, pues, una ficción productora de sentido. El sosias de Stalin, en cambio, no es otra cosa que un sosias de Stalin, una ficción del poder.

Se crea entonces, entre las imágenes del presente, las ficciones del arte soviético y las del poder estalinista, un diálogo de sombras estructurado en seis «cartas» que Chris Marker dirige en nuestros días al difunto Alexander Medvedkin. Tan pronto introduce en la prosa del presente las imágenes del ayer —así ocurre en esta reescenificación de la secuencia emblemática del filme emblemático de la Revolución— como, a la inversa, remonta desde determinada «cosa vista» de hoy hasta la historia del imaginario de un pueblo. En una iglesia de Moscú, la cámara ha fijado unas imágenes que «hablan por sí mismas»: una celebración religiosa, en todo semejante a las de antaño por la pompa de los ornamentos y de la ceremonia, por las humaredas de incienso y la devoción de las eternas *babuchkas*. Pero también se ha detenido en un rostro de anciano como los demás que no es precisamente el de un viejo devoto cualquiera: entre los asistentes, un hombre que tiene, como Alexander Medvedkin, la edad del siglo y cuyo nombre, como el suyo, sin duda nada «dice» al espectador occidental: el tenor Ivan Kozlovzki. Sin embargo, esa detención sobre un rostro que no volveremos a ver logra dos cosas en una: introduce el pasado comunista y el presente poscomunista en la trama de una historia más antigua, la que desarrollan las grandes óperas del repertorio nacional. Pero también ofrece un doble para Medvedkin, dibuja furtivamente un díptico esencial para la construcción de la «ficción de Alexander».

Todo opone, en efecto, a esas dos figuras. Medvedkin dedicó su vida, su siglo, a la empresa de hacer de ese siglo y de la tierra soviética el tiempo y el lugar de encarnación de la palabra de Marx. Los dedicó a hacer películas comunistas, consagradas al régimen y a sus dirigentes y que sin embargo éstos no permitieron ver al pueblo soviético. Inventó el cine-tren para irse a los koljoses y las minas a filmar la obra y las condiciones de vida de los trabajadores o los debates de sus representantes y permitirles así que pudieran ver al momento su obra y sus fallas. Tuvo éxito, demasiado éxito: esas imágenes implacables de desolados campamentos de barracas,

arboledas exangües y comités de chupatintas pronto fueron a dormir a los archivos donde los investigadores las encontraron hace muy poco. Luego puso la inspiración cómica y surrealista de *La felicidad* (Schastye, 1932) al servicio de la política de colectivización agraria. Pero allí la burla de dignatarios, popes y kulaks superaba cualquier uso como mera ilustración de la «línea» que fuese, y la película no tuvo difusión. Posteriormente, aún celebraría, en *La nueva Moscú* (Novaya Moskva, 1938), el urbanismo oficial. Pero ¿cómo se le pudo ocurrir divertirse a costa de los arquitectos mediante un montaje hacia atrás que muestra la destrucción de los edificios nuevos y la reconstrucción de la catedral del Salvador? La película fue prohibida en el acto. Medvedkin tuvo entonces que renunciar a sus películas y resolverse a hacer las películas de los demás, las películas que cualquier otro podía realizar, para ilustrar la línea oficial del momento, celebrar los desfiles a mayor gloria de Stalin, denunciar el comunismo chino o ensalzar, poco antes de Chernobyl, la ecología soviética.

La vida y el siglo de Ivan Kozlovzki transcurrieron de manera distinta. El tenor cantó a Chaikovski, apreciado ya en tiempos de los zares y que Stalin prefería a los músicos comunistas de vanguardia. Cantó a Rimski-Korsakov y a Mussorgski, y en concreto ese *Boris Goditnov* compuesto a partir de la obra del poeta ruso por antonomasia, asimismo apreciado por el régimen soviético, ese otro Alexander apellidado Pushkin. En esta historia emblemática de un *zarevich* asesinado y un usurpador sangriento a su vez derrocado por un impostor, el tenor cantó el personaje del Inocente y la profética escena final donde este último llora, sumido en la noche impenetrable, el dolor y el hambre que esperan al pueblo ruso. Pasó su vida y su siglo encarnando esas fábulas del siglo XIX que nos muestran cómo las revoluciones son traicionadas antes de empezar y que cantan el sufrimiento de un pueblo condenado al engaño y el sometimiento eternos. Y lo hace ante unos oficiales comunistas que nunca dejaron de preferir esas historias y esas músicas a las obras de la vanguardia comunista. El plano fijo sobre su rostro mudo no se limita, pues, a desarrollar la contraimagen furtiva de otra vida en el siglo soviético, sino que se inscribe en una ficción de la memoria que es combate entre dos herencias: un siglo XX que hereda de un siglo XIX contra otro. Pero, naturalmente, esos dos «siglos» también se entrelazan y despliegan sus propias metamorfosis, contradicciones y giros. Y entre esas dos imágenes del cantante, entre el anciano orando en la catedral y el lamento del Inocente en la escena del Bolshoi, Marker no sólo ha insertado otra historia de popes —las secuencias ferozmente anticlericales de *La felicidad*—, sino también otro encuentro de siglos, de hombres y de «religiones»: ha insertado el recuerdo de esa caballería roja donde Medvedkin, en las filas de los cosacos de Boudienny, acompañó al judío y futuro fusilado Isaac Babel.

De este modo, la identidad ficcional entre la vida de un cineasta comunista y la vida del siglo y la tierra comunistas lo es todo salvo una historia lineal, aun cuando las «cartas» a Alexander Medvedkin sigan, formalmente, un orden cronológico. La

primera nos habla de la Rusia en época del zar, la segunda de los primeros tiempos soviéticos, la tercera de las actividades propagandísticas de Medvedkin con la epopeya del cine-tren, la cuarta, a través de las tribulaciones de *La nueva Moscú*, de la era del estabilismo triunfante, y la quinta de la muerte de Medvedkin en tiempos de la Perestroika y del fin de la URSS. La primera carta, sin embargo, ha desbaratado de entrada la cronología, mezclando todas las épocas. Ha desplegado una historia de vida y muerte que la sexta explicitará al ofrecernos las imágenes de la verdadera muerte, muerte en vida, de Alexander Medvedkin, filmando en 1939, bajo el título de *Juventud floreciente* (1939), los grandes festejos estalinistas. El filme se construye así en el intervalo entre una muerte real y una muerte simbólica. Y de cada uno de sus episodios genera una mezcla de tiempos específica. Esta pluralización de la memoria y de la ficción queda ya indicada en la polisemia del título: como mínimo hay cuatro Alejandros para un solo nombre. La visita a la tumba de Medvedkin queda, en efecto, desviada por el espectáculo de una multitud que, en el fangoso deshielo, se apresura a cubrir de flores la tumba de un Alejandro más ilustre, el zar Alejandro III. Pero esta imagen, como la de las pompas religiosas de Moscú o Kiev, no es sólo el equivalente visual del «Societé! Tout est restauré» del poema rimbaudiano. La relación entre las dos tumbas no es un mero sinónimo de esperanza sepultada y revancha del viejo mundo; desde el principio, cifra la estructura narrativa de la película. Ésta no cumple la transición lineal de la Rusia zarista a la revolución, y de su degeneración a la restauración de los viejos valores. La película hace confluir en nuestro presente a tres Rusias: la de Nicolás II, la del sovietismo, la actual. Tres Rusias que también son tres edades de la imagen: Rusia zarista de la fotografía y del desfile sin alma de los grandes ante los pequeños; Rusia soviética del cine y de la batalla de las imágenes; Rusia contemporánea del vídeo y de la televisión.

Lo implicaba ya una de las primeras imágenes de la película al mostrarnos, en Petersburgo y en 1913, el imperioso gesto de un oficial ordenando al pueblo descubrirse al paso de la nobleza. Tengamos muy claro qué quiere Marker cuando nos pide que no olvidemos a «ese tipo grueso que ordenaba a los pobres saludar a los ricos»: no se trata, metafóricamente, de preservar la imagen de la opresión que ayer legitimó y hoy podría «excusar» la revolución soviética. Se trata, literalmente, de no olvidar, de poner esa imagen de los grandes desfilando ante los pequeños junto a su contraimagen, los grandes desfiles soviéticos de los pequeños declarados grandes —gimnastas, niños, koljosianas— ante los «camaradas» de la tribuna oficial. Marker no se limita simplemente a divertirse desordenando esos sistemas temporales instituidos que son el orden cronológico simple o el relato clásico en *flashback*. La estructura narrativa construye en el presente una memoria que es una relación de enlace entre dos historias de un siglo.

Así lo explícita, en la imagen de Ivan Kozlovzki cantando el Inocente, el encuentro con el tercer Alejandro, Alexander Sergueyevich Pushkin. Pero Alejandro es también y ante todo el nombre del conquistador por antonomasia, el nombre de ese

príncipe macedonio que, sojuzgando la vieja Grecia, extendió sus límites hasta los confines de las tierras habitadas y se labró una inmortalidad histórica. Y el suyo es también, por antonomasia, un nombre de muerto ilustre cuya tumba ha sido buscada en vano durante milenios: un «nombre de Alejandro» que otorga a esta sabia historia de homónimos su carácter inacabado, que hace remitir la tumba-poema a la tumba ausente de la que quizá sea alegoría.

Así, la historia «clásica» de fortuna e infortunio, de ignorancia y sabiduría, que vincula la vida de un hombre a la epopeya soviética y a su hundimiento, adopta la forma «romántica» de ese relato que, como los poemas escritos por Mandelstam en los albores de la revolución, remueve la «negra tierra del tiempo». Recordemos que liberar nuestro «siglo de arcilla» de los maleficios del anterior y darle su osamenta histórica fue la gran preocupación de Mendelstam, la preocupación que, en la estructura narrativa de sus poemas, guió el entrelazamiento del presente soviético con la mitología griega, la toma del Palacio de Invierno con la toma de Troya.[1] Si la estructura de la «tumba» de Marker se torna más compleja no es, simplemente, porque el cine disponga de medios de significación distintos a los de la poesía. Es en función de su propia historicidad. El cine es un arte nacido de la poética romántica, como preformado por ella: un arte eminentemente apto para esas metamorfosis de la forma significante que permiten construir una memoria como entrelazamiento de temporalidades dispares y de regímenes heterogéneos de imágenes. Pero en su naturaleza artística, técnica y social, también es una metáfora viva de los tiempos modernos. En sí constituye una herencia del siglo XIX, un enlace entre el siglo XX y el xix, capaz de conjugar esos dos enlaces entre siglo y siglo, esas dos herencias de las que he hablado: el siglo de Marx en el de Lenin; el siglo de Pushkin y Dostoyevski en el de Stalin. Por un lado, es el arte cuyo principio, la unión de pensamiento consciente y percepción sin conciencia, fue concebido, cien años antes de las primeras proyecciones públicas, en el último capítulo del *Sistema del idealismo trascendental* de Schelling. Por otro, es la culminación de un siglo de investigaciones científicas y técnicas que habían querido pasar de las ilusiones de la ciencia recreativa al registro mediante la luz de los movimientos invisibles para el ojo humano. En tiempos de Étienne Marey fue el instrumento de una ciencia del hombre y de una búsqueda de la verdad científica contemporáneas de la era del socialismo científico. En la época en que nació Alexander Medvedkin podía parecer que había hallado su fin en una nueva industria de la ilusión y del entretenimiento popular. Pero cuando Medvedkin llegó a la madurez, el poder científico y el poder de la imagen se habían unido de nuevo como poder del hombre nuevo, del hombre comunista y eléctrico: comunista por eléctrico; eléctrico por comunista. La escritura de luz se convirtió en el instrumento práctico y, a la vez, en la metáfora ideal de la unión entre el poder de la ilusión, el poder de la ciencia y la potencia del pueblo.

En suma, el cine fue el arte comunista, el arte de la identidad entre ciencia y utopía. Y, en los años veinte, las combinaciones de luz y movimiento dejaron atrás los

usos y pensamientos del viejo hombre no sólo en el Moscú revolucionario de Vertov y Eisenstein, de Medvedkin y Dovjenko, sino también en el París estetizante de Canudo, de Delluc o de Epstein. El cine fue esa culminación del siglo XIX que debía fundamentar la ruptura del XX. Fue ese reino de sombras destinado a hacerse reino de la luz, esa escritura del movimiento que, como el ferrocarril y junto a él, debía identificarse con el movimiento mismo de la Revolución. *Le Tombeau d'Alexandre* es entonces la historia cinematográfica de esa doble relación del cine con el sovietismo: es posible contar la historia del siglo soviético a través del destino de sus cineastas, a través de las películas que hicieron, de las que no lucieron y de las que fueron obligados a hacer, no sólo porque éstas sean el testimonio del destino común, sino porque el cine como arte es la metáfora o la cifra de una idea del siglo y una idea de la historia que encontraron su encarnación política en el sovietismo. El discurso de Marker responde, a su manera, al de las *Histoire(s) du cinema*, de Godard. Éstas nos proponen leer la historia de nuestro siglo no a través de la historia sino de *las historias* o de *unas historias* del cine, el cual no es sólo contemporáneo del siglo sino parte activa de su «idea» misma. Nos proponen que leamos, como en un espejo, el parentesco entre la máquina de sueños soviética y la máquina de sueños hollywoodiense; que pensemos, en el devenir del marxismo estatal y del cine industrial, un mismo conflicto entre dos herencias seculares. Y no cabe duda de que el método es distinto. Godard usa los recursos propios de la escritura videográfica para equiparar sobre la pantalla los poderes de la pizarra y los del *collage* pictórico y dar una nueva forma al «poema del poema». Desarticulando la máquina consagrada a la información, procede por saturación de la imagen y zigzag entre imágenes. En una misma unidad «audio-visual» superpone una imagen de un primer filme, otra sacada de un segundo, la música de un tercero, una voz de un cuarto, letras tomadas de un quinto. Complica ese entrelazamiento con imágenes sacadas de la pintura y lo puntúa con un comentario en presente. Propone cada imagen y la conjunción de imágenes como un juego de pistas abierto en múltiples direcciones. Constituye un espacio virtual de infinitas conexiones y resonancias. Marker, por su parte, procede según una modalidad dialéctica: constituye series de imágenes (testimonios, documentos de archivo, clásicos del cine soviético, películas de propaganda, escenas de ópera, imágenes virtuales…) y las ordena, siguiendo los principios propiamente cinematográficos del montaje, para definir momentos específicos de la relación entre el «reino de las sombras» cinematográfico y las «sombras del reino» utópico. A la superficie plana de Godard opone una escansión de la memoria. Pero, en el mismo movimiento, queda sometido, como Godard pero en mayor medida aún, a esa paradoja aparente que obliga a puntuar imperiosamente mediante la voz del comentario lo que «dicen» las imágenes que «hablan por sí mismas» y los entrelazamientos de series de imágenes que constituyen el cine en metalenguaje y en «poema del poema».

Tal es, en efecto, el problema de la ficción documental y, a través de ésta, de la

ficción cinematográfica en general. La utopía primera del cine fue la de ser un lenguaje —sintaxis, arquitectura o sinfonía— más apto que el lenguaje verbal para emparejarse con el movimiento de los cuerpos. Dicha utopía no ha dejado de ser confrontada, tanto en el cine mudo como en el sonoro, con los límites de esa capacidad hablante y con todos los retornos del «viejo» lenguaje. Y el cine «documental» siempre ha permanecido cautivo entre las ambigüedades del «cinéma-vérité», los giros dialécticos del montaje y el imperialismo de la voz de su amo, voz generalmente *off* que con su continuidad melódica reproduce los encadenamientos de imágenes heterogéneas o puntúa, paso a paso, el sentido que debe leerse en la presencia muda de éstas o en sus elegantes arabescos. Pedagogo dialéctico, Marker raramente ha dejado de subrayarnos tanto la evidencia suministrada por la imagen «en sí» de lo que nuestra memoria tiende a olvidar, como, a la inversa, la insignificancia o ambivalencia de la imagen abandonada a su destino y la necesidad de explicitar sus lecturas posibles. *Le Tombeau d'Alexandre* es una ficción de la memoria, una memoria entrelazada de comunismo y cine. Pero esta ficción de la memoria elaborada por medios artísticos es inseparable de una «lección sobre la memoria», una lección sobre el deber de la memoria, invariablemente escandida por esa voz que nos dice que no hay que olvidar cierta imagen, que es preciso relacionarla con esa otra, mirarla más de cerca, releer lo que nos da a leer. Antes de que el cineasta nos muestre visualmente el artificio eisensteiniano, mediante el montaje alternado de planos de *El acorazado Potemkin* y planos de paseantes contemporáneos descendiendo más despacio y a la vez más rápido las mismas escaleras, esa demostración se ha visto anticipada y hecho redundante por la explicación del profesor. Pero lo cierto es que, a la inversa, difícilmente sería legible sin ese comentario. El «documental» incurre una y otra vez en esa remisión de una imagen o montaje de imágenes que deberían hablar por sí mismos a la autoridad de una voz que, garantizando el sentido, debilita la imagen. Sin duda, la tensión alcanza su cénit cuando la ficción histórica documental se identifica con un filme que el cine dedica a su propio poder de historia. Y la ficción de la «carta» dirigida al muerto es aquí el medio de asegurar a la voz del comentarista esa autoridad incondicional.

Pero la cuestión no sólo afecta a la difícil relación entre pedagogía y arte, sino al núcleo mismo de esa poética romántica a la que pertenece el cine, a la conjunción entre el poder de habla atribuido a las cosas mudas y el poder de autorreflexión concedido a la obra. Sabemos cuál fue la réplica radical de Hegel a esa pretensión en sus *Lecciones de estética*. A su juicio, el poder de la forma, el poder de «pensamiento-exterior-a-sí-mismo» propio de la obra, era contradictorio con el poder de autorreflexión propio del pensamiento conceptual, con el «pensamiento-en-sí-mismo». La voluntad de identificar uno y otro reducía la obra a mera demostración de virtuosismo de una firma individual o la remitía al juego simbolista sin fin entre forma y significación, donde la una nunca era sino eco de la otra. Allí donde el cine se ofrece como cine del cine e identifica ese cine del cine con la lectura de un siglo,

corre el riesgo de quedar encerrado entre la infinita remisión entre imágenes y sonidos, formas y significaciones, marca del estilo godardiano, y el poder de la voz comentadora propio del estilo Marker. Las últimas películas de Marker señalan, de modo manifiesto, la conciencia de esa aporía y la voluntad de escapar de ella. *Level Five* (1996) es un muy particular testimonio de ello. Al objeto de construir una ficción de la memoria sobre la batalla de Okinawa y sobre ese aterrador suicidio colectivo con el que los conquistadores japoneses obligaron a los colonizados de Okinawa a mimetizar el honor japonés, Marker rompió deliberadamente el equilibrio propio de la obra documental. Para empezar, confió al ordenador la tarea de producir, a modo de videojuego, las imágenes del pasado con las que se confrontan, según los principios dialécticos del montaje, las imágenes del presente o las voces de los entrevistados. Hace de ese ordenador un personaje de ficción: memoria, tumba y tablero de juego que permite relacionar los recursos del videojuego con la estrategia de los generales japoneses y la del juego del *go*. Pero el juego del *go* también es emblema de un filme, *El año pasado en Marienbad* (L'Année dernière à Marienbad, 1961), cuyo autor, Alain Resnais, sigue siendo el del «documental» de *Nuit et brouillard* (1956) y de la «ficción» de *Hiroshima mon amour* (1959). Y *Level Five* es, en cierto modo, el *remake* de *Hiroshima mon amour* en tiempos del ordenador. La pareja de amantes es sustituida por una pareja singular: la del ordenador y una mujer que, a través de éste, dialoga con el amante desaparecido. Por un lado, ella no es sino la ficcionalización de una función poética: la de la voz que comenta. Esa voz en *off* generalmente masculina e imperial es aquí representada, ficcionalizada y feminizada. Pero lo es de un modo muy particular: la «heroína», Laura, sale de la ficción cinematográfica, del mismo modo que su homónima, la heroína del filme de Preminger, salía de su cuadro para convertirse en una criatura viviente. Como sabemos, la celebridad de *Laura* (1944) permanece unida a esta primera frase: «Nunca olvidaré la tarde en que murió Laura», que se revelará, por inversión, como la palabra de un muerto sobre una viva.

De este modo, la ficción de memoria se reduplica hasta el infinito y el documental se confiesa más que nunca como la afirmación de una poética romántica que revoca toda aporía del «fin del arte». La memoria de uno de los crímenes más monstruosos del siglo y de la historia se identifica en *Level Five* con una ficción de la ficción de la ficción. Pero esa multiplicación ficcional del sentido también parece corresponder a un empobrecimiento material de la imagen. La irrealidad sin aura propia de la imagen de síntesis se comunica a las imágenes de distintos orígenes que la película ensambla. Y la multiplicación de los niveles de ficción y de sentido encuentra su lugar en la falta de profundidad del espacio videográfico. La tensión entre las «imágenes que hablan» y las palabras que las hacían hablar se revela, en definitiva, como una tensión entre la idea de imagen y la materia hecha imagen. No es una cuestión de dispositivo técnico, sino de poética. Con las armas del vídeo, Godard hace lo contrario que Marker: reconduce hacia la gloria del icono el feliz desorden de palabras e imágenes.

Ensamblando los fragmentos de las ficciones del siglo, eterniza el reino —espiritual y plástico— de las sombras cinematográficas. Por el contrario, Marker, cercano en este aspecto al arte de la instalación, afirma la imagen como operación de ensamblaje y desviación en detrimento del esplendor material del reino de las sombras. Así, el «poema del poema» encuentra, en una época de balances de un siglo y de revoluciones en la técnica de las imágenes, dos figuras muy próximas al tiempo que radicalmente opuestas. Una tumba contra otra, un poema contra otro.[2]

Una fábula sin moral: Godard, el cine, las historias

Histoire(s) du cinema: el título de doble sentido y extensión variable de la obra de Godard resume con exactitud el complejo dispositivo artístico con el que se presenta una tesis que cabría resumir así: la historia del cine es la de una cita frustrada con la historia de su siglo. Si esa cita se ha frustrado es porque el cine ha ignorado su historicidad propia, las historias de cuya virtualidad sus imágenes eran portadoras. Y si las ha ignorado es porque ha ignorado la potencia propia de esas imágenes, herencia de la tradición pictórica, y las ha sometido a las «historias» que le proponían los guiones, herencia de la tradición literaria de la intriga y de los personajes. La tesis contrapone así dos clases de «historias»: las historias efectivas en las cuales la industria ha encadenado las imágenes del cine para convertirlas en moneda del imaginario colectivo, y las historias virtuales de que esas imágenes eran portadoras. El montaje constitutivo de *Histoire(s) du cinema* se propone, pues, mostrar esas historias de que eran portadoras las películas del siglo y cuyo potencial han dejado escapar los cineastas al someter la «vida» de las imágenes a la «muerte» inmanente al texto. Con las películas hechas por ellos, Godard hace las películas que ellos no hicieron. Esto supone un doble trabajo: recuperar de las historias contadas por ellos las imágenes sojuzgadas y encadenar esas imágenes en otras historias. Este proyecto, fácil de enunciar, obliga a ciertas operaciones que complican singularmente las nociones de imagen y de historia, operaciones en las que la tesis de un cine tratado en sí mismo y en su siglo acaba convirtiéndose en demostración de una inocencia radical del arte de las imágenes móviles.

Empecemos por el principio. No el principio de la serie de Godard, sino el principio de su intervención. Consideremos, en la sección titulada *Le Contróle de l'univers*, el episodio aislado mediante el subtítulo «Introduction à la méthode d'Alfred Hitchcock», en homenaje a la *Introduction à la méthode de Leonardo da Vinci*, de Paul Valéry. Este episodio pretende ilustrar Ja tesis esencial de Godard: la primacía de las imágenes sobre las intrigas. Para ello, nos toma a nosotros por testigos: «Hemos olvidado por qué Joan Fontaine se asoma al borde del acantilado y qué iba a hacer Joel McCrea en Holanda. Hemos olvidado respecto a qué guarda Montgomery Clift silencio eterno y por qué Janet Leigh se detiene en el motel Bates y por qué Teresa Wright aún sigue enamorada del tío Charlie. Hemos olvidado de qué no es culpable Henry Fonda y por qué exactamente el gobierno americano requiere los servicios de Ingrid Bergman. Pero recordamos un bolso de mano. Pero recordamos un autocar en el desierto. Pero recordamos un vaso de leche, las aspas de un molino, un cepillo de pelo. Pero recordamos una hilera de botellas, unas gafas, una partitura musical, un manojo de llaves, porque con ellos y a través de ellos Alfred Hitchcock triunfa allí donde fracasaron Alejandro, Julio César, Napoleón: asumir el

control del universo».[1]

Godard nos dice, pues, que el cine de Hitchcock está hecho de imágenes cuyo poder es indiferente a las historias en las que están engarzadas. En nuestro recuerdo sólo queda el vaso de leche que Cary Grant le lleva a Joan Fontaine en *Sospecha* (Suspicion, 1941), y no los problemas económicos que piensa solucionar el personaje cobrando el seguro de vida de su esposa; el cepillo esgrimido por Vera Miles, que interpreta en *Falso culpable* (The Wrong Man, 1957) a la esposa víctima de la locura, y no la confusión que motiva el arresto de su marido, interpretado por Henry Fonda; la caída en primer plano de las botellas de Pommard en *Encadenados* (Notorious, 1946) o las aspas del molino girando a contraviento en *Enviado especial* (Foreign Correspondant, 1940), y no las historias de espionaje antialemán en las que se ven implicados los personajes interpretados por Cary Grant e Ingrid Bergman o Joel McCrea.[2] En sí, este argumento parece fácilmente refutable. Está claro que disocia elementos indisociables: si recordamos las botellas de Pommard de *Encadenados* no es por sus propiedades pictóricas, sino por una carga emocional que emana integramente de la situación narrativa. Si su balanceo y caída en primer plano nos importan es porque esas botellas contienen el uranio que buscan Alicia (Ingrid Bergman) y Devlin (Cary Grant) y porque, mientras registran la bodega, el champaña se agota arriba en la recepción y el marido de Alicia, Sebastian (Claude Rains), que es también el agente de los nazis, está a punto de bajar a por más, oirá la caída y comprenderá que su mujer le ha robado la llave de la bodega. Y lo mismo ocurre con cada una de las imágenes evocadas: la situación narrativa es la que dota de importancia a los objetos. El argumento parece, pues, fácil de refutar. Pero Godard no contrapone argumentos sino imágenes. De modo que, en apoyo de este discurso, el filme nos presenta otras imágenes elaboradas a partir de las imágenes de Hitchcock: el vaso de leche, las llaves, las gafas o las botellas de vino aparecen, separadas por negros, como otros tantos iconos, otros tantos rostros de objetos, semejantes a esas manzanas de Cézanne oportunamente evocadas por el comentario: otros tantos testimonios de un renacimiento de todas las cosas a la luz de la presencia pictórica.

No sólo es cuestión, pues, de separar unas imágenes de su encadenamiento narrativo. Se trata de transformar su naturaleza de imágenes. Tomemos, por ejemplo, el vaso de leche de *Sospecha*. En la película de Hitchcock es una condensación de dos afectos contradictorios. Es el objeto de la angustia de Lina (Joan Fontaine), que ha descubierto los criminales designios de su esposo. La actitud de la joven a quien acabamos de ver en su habitación, el inserto de un cuadrante de reloj que marca la hora del crimen y la flecha de luz blanca que dibuja una puerta abierta a un oscuro salón nos han hecho compartir su intensidad. Pero, para nosotros, también es otra cosa. Se presenta, en efecto, como un pequeño acertijo visual. Tenemos ese luminoso punto blanco que brilla sobre el longilíneo cuerpo de Cary Grant y que aumenta lentamente de tamaño con el ascenso de la escalera y la reducción del campo. Ese pequeño punto blanco se inscribe, a su vez, en un juego de superficies blancas, grises

o negras, que delimitan las luces proyectadas en las paredes y los barrotes de la barandilla. Cary Grant sube los escalones con su acostumbrada impasibilidad, a ritmo de vals lento. A ese dispositivo de doble efecto podemos llamarle, propiamente hablando, imagen. Por un lado, materializa la angustia que nos hace compartir con la heroína y armoniza la tensión visual con la tensión ficcional. Por otro lado, las separa: la calma del ascenso y los juegos abstractos de sombras y luces transforman el enigma visual. Al espectador que se pregunta, junto a la protagonista, si hay veneno en el vaso, se le responde con otra pregunta que mitiga la angustia convirtiéndola en curiosidad: *¿Se pregunta usted si hay veneno, no es cierto? ¿De verdad cree que lo hay?* De este modo, se lo introduce en el juego del autor, desvinculándolo del afecto de la protagonista. Este doble efecto tiene un nombre, del que se abusa a menudo pero que aquí encuentra su lugar exacto: desde Aristóteles se llama purificación de las pasiones, purificación de la pasión dramática por excelencia, el temor. Este último queda simultáneamente suscitado en sus modalidades identificatoria y purificada, atenuado como juego de saber que atraviesa la angustia y se libera de ésta. La imagen hitchcockiana es el elemento de una dramaturgia aristotélica. Es un soporte de angustia y un instrumento de purificación de la angustia que ella misma transporta. El filme hitchcockiano obedece ejemplarmente a la tradición representativa. Es un ordenamiento de acciones visuales que actúa sobre una sensibilidad jugando con la cambiante relación entre placer y dolor a través de una relación entre el saber y la ignorancia.

Así, las imágenes de estas películas son operaciones, unidades que participan de una orquestación de las hipótesis y de una manipulación de los afectos, mientras oímos, en un segundo plano sonoro, la voz de Hitchcock evocando esa manipulación de los afectos del espectador. Pero esa voz queda sofocada por otra, la de Godard, que pasa a poblar sus imágenes, sustituyéndole. El «método de Alfred Hitchcock» transforma esas imágenes en su contrario exacto: unidades visuales sobre las cuales se ha impreso el rostro de las cosas como la faz del Salvador sobre el velo de Verónica; unidades tomadas en una doble relación con esas cosas cuya huella retienen y con todas las demás imágenes junto a las que componen un *sensorium* propio, un mundo de inter-expresividad. Para todo esto, no basta con separar las imágenes de su contexto narrativo y empalmarlas de nuevo, ya que, por lo común, la segmentación y el *collage* producen el efecto contrario. Desde Dziga Vertov, ambos sirven para demostrar que las imágenes cinematográficas son en sí fragmentos inertes de celuloide que sólo cobran vida gracias a la operación del montaje que los encadena. El montaje que transforma las imágenes porta-afectos de Hitchcock en iconos de la presencia original de las cosas será, por ende, un anti-montaje, un montaje fusionante que invierta la lógica artificialista de la fragmentación. Cuatro operaciones constituyen ese antimontaje. En primer lugar, las imágenes se separan con negros, de modo que queden aisladas unas de otras, pero sobre todo aisladas conjuntamente en *su* mundo, un *tras-mundo* de las imágenes del que cada una parece salir en su

momento para dar fe de la existencia de ese mundo. Viene luego el desfase entre palabra e imagen, que también funciona al revés de lo normal. El texto habla de una película mostrándonos imágenes de otra. Ese desfase, habitualmente generador de disyunción crítica, hace aquí lo contrario: confirma la copertenencia global de ambas a un mismo mundo de imágenes. La voz, por su parte, dota a ese mundo de homogeneidad y profundidad. Y por último el montaje vídeo, con sus sobreimpresiones, sus imágenes que surgen, parpadean, se desvanecen, superponen o funden unas en otras, completa la representación de un *sensorium* originario, un mundo de las imágenes desde el cual las imágenes, respondiendo a la llamada del cineasta, salen como en Homero los muertos de los Infiernos responden a la llamada de Ulises y de la sangre. De modo espectacular, el icono momificado de Hitchcock, vuelto del reino de las sombras, viene aquí a habitar el mundo de «sus» imágenes. Y pasa a ocupar, en el bosque de secoyas de *Vértigo*, el lugar de James Stewart junto a Kim Novak. La sustitución es evidentemente emblemática: recordando el título de la novela original —*De entre los muertos*—, invierte la manipulación del guión. En el diabólico guión del filme, el tema de la mujer llamada al reino de los muertos por su antepasada sirve de tapadera a la manipulación criminal de que es víctima el policía Scottie/James Stewart. Una exacta contramanipulación convierte a los personajes y a su director en sombras que emanan efectivamente del reino de las sombras. De este modo, la imagen videográfica arranca a la imagen cinematográfica de su guión para instalarla en ese reino, para hacer del propio cine la interioridad de ese reino.

Así, la sustracción de fragmentos visuales al *continuum* de un filme es un modo de modificar su naturaleza, de convertirlos en unidades que ya no están ligadas a unas estrategias narrativas/afectivas en modalidad representativa, sino a un *sensorium* originario donde las imágenes de Hitchcock serían acontecimientos-mundo, coexistentes con una infinidad de acontecimientos-mundo pertenecientes a todas las demás películas, así como a todas las formas de ilustraciones de un siglo, y susceptibles de entablar infinidad de relaciones tanto entre sí como con todos los acontecimientos del siglo. Todo sucede entonces como si no fuera Godard quien hubiese cortado las imágenes de Hitchcock, como si, por el contrario, el propio Hitchcock hubiera sido el ensamblador de unas imágenes que ya tenían una vida propia en un mundo de interexpresión generalizada, al que Godard iría a rescatarlas para ensamblarlas de modo distinto, más fiel a su naturaleza.

Pero ¿cuál sería exactamente esa naturaleza? Ahora lo descubriremos. Justo después del episodio Hitchcock, las *Histoire(s) du cinéma* presentan un homenaje al cine, cuya composición ilustra ejemplarmente el método godardiano. Ante nuestros ojos desfilarán fragmentos visuales en su mayoría tomados de la tradición expresionista y fantástica representada por algunos filmes ilustres: *Nosferatu* (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, 1922), *El fantasma de la ópera* (The Phantom of the Opera, 1925), *Fausto* (Faust, 1926), *Metrópolis* (Metrópolis, 1926), *La sombra de Frankenstein* (The son of Frankenstein, 1939)… La voz que los

acompaña, sin embargo, transforma esas imágenes de monstruosidad y de horror en su radical opuesto: con la imagen de un Frankenstein presentado como san Cristóbal llevando al niño rey (*La sombra de Frankenstein*) y de una Brigitte Helm cubriendo a los niños bajo el manto de la Virgen de la Misericordia (*Metrópolis*), cada una de esas películas se resume en la mostración de unos pocos gestos cotidianos y poses arquetípicas de la humanidad, ilustrativos de las grandes fases y los momentos esenciales de la vida. El cine se convierte en la enciclopedia de esos gestos esenciales comentada por la voz de Alain Cuny: «De la tranquilidad a la inquietud, del registro amoroso en los inicios a la forma dubitativa pero esencial del final, una misma fuerza central ha gobernado el cine. Podemos irla siguiendo desde dentro, de forma en forma, con la sombra y el rayo que acechan iluminando lo uno, ocultando lo otro, desvelando un hombro, un rostro, un dedo alzado, una ventana abierta, una frente, un bebé en un pesebre. Lo que sale a la luz es el eco de lo que la noche sumerge. Lo que la noche sumerge prolonga en lo invisible lo que sale a la luz. El pensamiento, la mirada, la palabra, la acción relacionan esa frente, ese ojo, esa boca, esa mano con los volúmenes casi imperceptibles en la sombra de las cabezas y los cuerpos inclinados alrededor de un nacimiento, una agonía o una muerte […] un faro de automóvil, un rostro dormido, unas tinieblas que se animan, unos seres inclinados sobre una cuna que acumula toda la luz, un fusilado contra una pared sucia, un camino enfangado a orillas del mar, un rincón callejero, un cielo oscuro, un rayo sobre una pradera, el empuje del viento descubierto en una nube que vuela. Sólo son trazos negros cruzados sobre un lienzo claro, y las tragedias del espacio y la vida retuercen la pantalla con sus fuegos Está presente cuando la cuna se ilumina. Está presente cuando la muchacha se nos aparece acodada en su ventana, con ojos que no saben y una perla entre los senos. Está presente cuando la hemos desnudado, cuando su torso duro palpita siguiendo los latidos de nuestra fiebre. Está presente cuando envejece, cuando su rostro se agrieta y cuando sus manos resecas nos dicen que no siente resentimiento por las heridas de su existencia […]».[3]

De este modo el texto, discurriendo a lo largo de esas imágenes de gestos arquetípicos, define lo que sólo el cine es capaz de hacer, lo que sólo éste ha sido capaz de ver. El texto, sin embargo, ni es de Godard ni habla de cine. Apenas modificado, procede de las páginas dedicadas por Élie Faure a Rembrandt en su *Histoire de l'art*.[4] Por supuesto, el *collage* textual es tan esencial al método godardiano como el *collage* visual. Pero en este caso el cambio de rumbo introducido reviste una significación concreta: simplemente, reivindica para el cine la herencia de la tradición pictórica. Reivindica, desde inicios del siglo XIX, cierta pintura encamada por Rembrandt. Rembrandt ha sido desde entonces el héroe retrospectivo de una «nueva» pintura: la que rompe con la vieja jerarquía de temas y con la división entre géneros que sintetizaban la oposición entre la gran pintura histórica y la vulgar pintura de género; la que relaciona el juego casi abstracto de luces y sombras con la captación de esos gestos y emociones esenciales de la vida ordinaria que suceden a la

vieja pompa de grandes ternas y acciones brillantes. Héroe, pues, de una nueva «pintura de historia», en todo opuesta a la vieja, héroe de una «nueva historia»: ya no la de príncipes y conquistadores sino la de la multiplicidad entrelazada de los tiempos, los gestos, los objetos y los símbolos de la vida humana corriente, la de las edades de la vida y la transmisión de sus formas. Esa nueva historia que críticos de arte como Goncourt, siguiendo a filósofos como Hegel, leen en las telas de Rembrandt, Rubens o Chardin y que la prosa de Balzac o de Hugo traspone al universo de la novela, halló a su historiador ejemplar en Michelet y a su historiador de arte arquetípico en la persona de Élie Faure, el teórico/poeta de esas «formas» del arte que son también formas cíclicas de la vida universal. El «espíritu de las formas», según Élie Faure, es ese «fuego central» que las fusiona, esa energía universal de la vida colectiva que hace y deshace las formas. Dentro de esa historia Rembrandt representa, de manera ejemplar, al artista que irá a captar el espíritu/fuego en su fuente: los gestos elementales de la vida.

Estamos en condiciones de precisar, entonces, la naturaleza exacta de ese «cambio de rumbo» operado por Godard con respecto al texto de Élie Faure que le sirve para transformar las fábulas de los monstruos cinematográficos en libro de oro de las grandes horas de la vida humana. La verdad de ese mundo originario de las imágenes que Godard concibe a la manera fenomenológica es ese «espíritu de las formas» que el siglo XIX aprendió a leer como la interioridad de las obras artísticas, la que une las formas del arte a las formas de la vida compartida y permite que todas esas formas se asocien y se expresen entre sí en infinitas combinaciones, y con éstas expresen la vida colectiva que atraviesa y une todos los hechos, los objetos ordinarios, los gestos elementales, las palabras y las imágenes, banales o extraordinarias. Esa copertenencia de formas y experiencias recibe desde entonces un nombre específico: *historia*. Ya que, desde hace dos siglos, la historia ha dejado de ser el relato del pasado para convertirse en un modo de copresencia, una manera de pensar y sentir la copertenencia de las experiencias y la interexpresividad de las formas y los signos que las representan. La muchacha en la ventana, el faro en la noche, el camino enfangado o el rincón de una calle —pero también las aspas del molino, el vaso de leche, el balanceo de una botella o el reflejo de un crimen en unas gafas— son artísticos desde que *historia* ha pasado a ser el nombre de la copertenencia de las experiencias individuales, banales o gloriosas, el nombre de aquello que establece una relación de interexpresividad en las formas del cuadro y en las frases de la novela, así como en los *graffiti* y en las grietas de los muros, en el desgaste de un vestido o en la lepra de una fachada. La historia es esa modalidad de experiencia común en la que las experiencias son equivalentes y en la que los signos de cualquiera de ellas son susceptibles de expresar todos los demás. La era de la historia tiene su poética, sintetizada en la célebre fórmula de Novalis: «Todo habla». Con ello entenderemos que toda forma sensible es un tejido de signos más o menos oscuros, una presencia capaz de significar el poder de experiencia colectiva que la

conduce a la presencia. Entenderemos, también, que cada una de esas formas significantes es susceptible de relacionarse con todas las demás para formar nuevos ordenamientos significantes. Y en función de ese régimen de sentido en el que cada cosa habla dos veces —en su pura presencia y en la infinidad de sus conexiones virtuales—, las experiencias se comunican y constituyen un mundo común.

Esta historia y esta poética de la historia son las que permiten que las imágenes porta-afectos de Hitchcock se transformen en iconos godardianos de la presencia pura, o que las palabras de Élie Faure sobre Rembrandt conviertan los planos de *Fantomas* o de *La sombra de Frankenstein* en imágenes de los gestos esenciales de la vida humana. Las imágenes-operaciones de los narradores del cine pueden convertirse en los iconos fenomenológicos del nacimiento de los seres a la presencia porque las «imágenes» de la era de la historia, las imágenes del régimen estético del arte, confieren a la operación sus propiedades metamórficas. Y sucede así porque pertenecen a una poética más fundamental que asegura la conmutabilidad entre las secuencias funcionales del relato representativo y los iconos de la religión fenomenológica. Friedrich Schlegel resumió esta poética en la idea de «poesía universal progresiva»: poesía de las metamorfosis que transforman los elementos de los viejos poemas en fragmentos combinables en poemas nuevos, pero que también aseguran la convertibilidad entre las palabras y las imágenes del arte y las palabras y las imágenes de la experiencia común. Los fragmentos visuales tomados de Hitchcock y de muchos otros pertenecen a ese régimen estético de las imágenes en el que éstas son elementos metamórficos, siempre susceptibles de sustraerse a su encadenamiento, de transformarse desde dentro, de ensamblarse con cualesquiera otras imágenes del gran *continuum* de las formas. En este régimen cada elemento es, a la vez, una imagen-material, infinitamente transformable y combinable, y una imagen-signo capaz de nombrar e interpretar a cualquier otra. Sobre esa reserva de historia se sostiene la poética de las *Histoire(s) du cinema*, esa poética para la que toda frase y toda imagen es un elemento susceptible de asociarse con cualquier otro a fin de decir la verdad sobre un siglo de historia y un siglo de cine, transformando, si es necesario, la naturaleza y significación de éstos. Sobre su base puede tejerse el argumento de estas *Histoire(s)*: el de un cine que no ha dejado de testimoniar el siglo al tiempo que negligía su propio testimonio.

Las *Histoire(s) du cinema* son la manifestación contemporánea más evidente de la poética romántica del *todo habla*, pero también de la tensión original que la habita. Ya que hay dos grandes maneras de entenderla, dos grandes maneras de hacer hablar a las cosas el lenguaje de su mutismo. La primera nos ordena situarnos frente a ellas, liberarlas del yugo de las palabras y de las significaciones de las intrigas, para escuchar su susurro íntimo o para dejar que ellas mismas impriman las huellas de su presencia. Se afirma así que las cosas están ahí y que para hacerlas hablar es preciso abstenerse de manipularlas. La segunda manera afirma, por el contrario, que, ya que todas las cosas y todas las significaciones se interexpresan, hacerlas hablar equivaldrá

a manipularlas, a sacarlas de su lugar para ponerlas en comunicación con todas las cosas, las formas, los signos y las maneras de hacer que les son copresentes; se precisa, pues, multiplicar esos cortocircuitos que, como los relámpagos del *Witz* romántico, generen los chispazos de sentido que iluminan la experiencia común.

Las *Histoire(s) du cinéma* se rigen por la acción de esa polaridad. Por un lado, proclaman una defensa a ultranza de la primera manera. El cine, nos dice Godard, es un «arte sin futuro», un «arte de infancia», consagrado al presente y la presencia. En las antípodas de toda «cámara-lápiz», es una pantalla tendida a través del mundo para que las cosas se impriman en ella. Pero para escenificar este discurso, para presentar esas puras presencias reivindicadas por él, Godard debe recurrir a la segunda manera, la que convierte toda imagen en elemento de un discurso que interpreta a otra imagen o es interpretado por ella. Desde las primeras imágenes, la danza de Cyd Charisse en *Melodías de Broadway 1955* (The Band Wagon, 1953), lejos de manifestar únicamente la inmanencia del movimiento coreográfico y de la imagen móvil, se propone como ilustración de ese hollywoodiense pacto con el diablo que simboliza la aparición de Mefisto en el *Fausto* de Murnau. A su vez, esta simbolización es doble, puesto que Mefisto representa al mismo tiempo a Hollywood apoderándose del arte cinematográfico en su infancia y a ese mismo arte, el arte de Murnau, víctima del pacto que él mismo había ilustrado. Esta dramaturgia resume en cierto sentido la doble dialéctica de las *Histoire(s)*: la que le proporciona su argumento y la que le permite construirlo. Las *Histoire(s) du cinéma* proclaman una poética —la de la pura presencia— y acusan al cine de haberla traicionado. Se ven de este modo obligadas a aplicar otra —la del montaje cinematográfico—, para finalmente concluir que, aunque el cine haya estado metafóricamente muy presente en su siglo, no ha estado presente en esa presencia misma.

La demostración se articula alrededor de un doble fracaso: un fracaso del cine ante el siglo, derivado de un fracaso del cine ante sí mismo. El primero concierne a la impotencia demostrada por el cine en el desastre de 1939-1945 y, concretamente, a su incapacidad de ver y de mostrar los campos de la muerte. El segundo concierne al pacto Hollywoodiense con el diablo de la industria de los sueños y del comercio de las intrigas. La estructura de las *Histoire(s)* está determinada por una imperiosa teleología que hace del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial la prueba de verdad del cine. Esa teleología implica en sí una concentración de la intriga en el destino del cine europeo, en su doble derrota ante la industria americana y el horror nazi. Por eso el cine japonés es el gran ausente de la enciclopedia godardiana. No porque la Segunda Guerra Mundial no implicara a Japón ni marcase su cine, sino porque esa implicación es por definición imposible de integrar en los esquemas sobre el «destino de la cultura europea», inspirados por Valéry y por Heidegger, que rigen la dramaturgia godardiana. El núcleo de la demostración toca, evidentemente, la relación del cine con los campos de la muerte. Si «la llama del cine se apagó en Auschwitz» es, según Godard, por una razón inversa a la de Adorno. El cine no es

culpable por querer hacer arte después de Auschwitz. Es culpable por no haber estado presente, por no haber visto y mostrado sus imágenes. El argumento muestra una evidente indiferencia ante toda consideración empírica sobre el modo en que podría haber estado allí y filmarlo. Como en Rousseau, los hechos no prueban nada. El cine debería haber estado presente en Auschwitz porque su esencia es la de estar presente. Allí donde tiene lugar algo —nacimiento o muerte, banalidad o monstruosidad—, hay imágenes que el cine tiene el deber de captar. El cine ha sido un traidor en su incapacidad de estar allí y captar esas imágenes. Pero si lo hizo quiere decir que ya había traicionado mucho antes. Ya había vendido su alma al diablo. Se había vendido a ese «pequeño contable de la mafia», inventor del guión. Había librado sus poderes de palabra silenciosa a la tiranía de las palabras, la potencia de sus imágenes a la gran industria de la ficción, a la industria del sexo y fie la muerte que sustituye nuestra mirada por un mundo ilusoriamente acorde con nuestros deseos. Ya antes había consentido en rebajar el infinito de los susurros del mundo y de sus formas parlantes a esas historias estandarizadas de sueños que se acoplan a los sueños de los hombres, haciendo circular en las salas oscuras los dos grandes objetos del deseo: las mujeres y los fusiles.

Pero para enseñárnoslo Godard debe operar toda una serie de desplazamientos y de superposiciones, de des-figuraciones y de des-nominaciones. Tiene por ejemplo que enseñamos las imágenes de *Lirios rotos* (Broken Blossoms, 1919), de Griffith, o las de la caza de la liebre en *La regla del juego* (La Règle du jeu, 1939), de Renoir, arrolladas por el poderío de la Babilonia hollywoodiense, representada por la Babilonia de *Intolerancia* (Intolerance, 1916) o por la carrera a lomos de un hombre de *Encubridora* (Rancho Notorious, 1952), de Fritz Lang. Esto implica un doble uso de los mismos elementos. La Babilonia de *Intolerancia* es el imperio de Hollywood y es el cine de Griffith, condenado a muerte por ese mismo imperio. La caza de la liebre en *La regla del juego* muestra al cine francés condenado a la destrucción por la ayuda americana (metaforizada por el baile de Leslie Caron y Gene Kelly en *Un americano en París* [An american in Paris, 1951]), y es la expresión del presentimiento que habita ese cine: presentimiento de su propia muerte y presentimiento del exterminio por venir, asimismo prefigurados en la danza de los muertos que interpretan los personajes del filme. Por su parte, *Encubridora* es el filme americano hecho para una actriz alemana emigrada (Marlene Dietrich) por un director alemán emigrado, Fritz Lang, quien premonitoriamente había puesto en escena, en *Los nibelungos* (Die Nibelungen, 1923-1924), en *Metrópolis* (Metrópolis, 1926) o en los *Mabuse*, la ficción criminal apoderándose de la realidad, anunciando de ese modo, él también, la decadencia del cine y los crímenes nazis.

De este modo, la demostración pone en juego la capacidad «histórica» del cine, su capacidad de situar cualquier imagen en relación de asociación e interexpresión con cualquier otra, de hacer de cualquier imagen la imagen de otra cosa o el comentario que transforme otra imagen, que revele su verdad oculta o que manifieste su fuerza de

premonición. La retrospección operada por Godard nos muestra que «ese arte-niño» no ha dejado de atribuirse una capacidad muy distinta, una capacidad dialógica de asociación y metaforización. Lo cual también significa que ese arte condenado de forma prematura no ha dejado de anunciar su propia muerte y de tomarse la revancha frente a ese imperio de la ficción que lo empujaba a la muerte, mostrándolo como locura también abocada a la destrucción. De este modo, también se adelantaba anticipando las puestas en escena de los grandes dictadores histriones, a los que supo poner en escena a su modo. Desde las iluminaciones de Nuremberg que Murnau y Karl Freund «pactaron de antemano» hasta el clímax de *El gran dictador*, de Chaplin, el cine, según Godard, ha puesto en escena el delirio de la ficción en el poder y la revancha de lo real sobre la ficción. Pero esa misma anticipación define una nueva culpabilidad para el cine: la de no haber sabido reconocer la catástrofe que anunciaba, la de no saber de qué estaba hablando por medio de sus figuras.

En sí el argumento resulta poco convincente. Como en cualquier otra escena de carnicería, cabe ver en la caza de la liebre de *La regla del juego* una prefiguración del genocidio. En cambio, el más bien inofensivo campo de *El gran dictador*, del que el barbero y su cómplice escapan sin grandes dificultades, muestra que el más mordaz de los críticos del nazismo estaba muy lejos de anticipar la realidad de los campos de exterminio. El arte de *El gran dictador* parodia y pervierte genialmente la gestualidad hitleriana, que hace suya por cuenta común del cine y de la resistencia política, pero no prefigura en nada los campos de la muerte. En contrapartida, la retrospectiva histórica de Godard activa la capacidad de asociación que esas imágenes —o las de Renoir— poseen respecto a todas aquellas que les son virtualmente copresentes y que se interpertenecen en ese régimen de sentidos y de experiencia llamado Historia. Esa posibilidad de sentidos en reserva es la que utiliza Godard. Es la que le permite ver, en las películas de Renoir o de Chaplin, Griffith, Lang o Murnau, las figuras que anunciaban las realidades venideras de la guerra y del exterminio. También es la que le permite denunciaren segundo grado la impotencia del cine, el fracaso de esa capacidad dialógica y profetica que el cine no supo reconocer. Y esta denuncia, basada por completo en la poética dialógica de las asociaciones y las metaforizaciones, viene paradójicamente a confirmar el discurso de la presencia y a dar un nuevo giro al dispositivo en espiral de las *Histoire(s)*. Godard quiere demostrar, en efecto, que si el cine traicionó su función profética respecto al futuro, es que había traicionado su función de presencia en el presente. Cual Pedro renegando del Verbo encamado, el cine traicionó la fidelidad debida a ese verbo encarnado que es la imagen. No reconoció la naturaleza redentora de la imagen, esa naturaleza que la pantalla cinematográfica, a través de la pintura de Goya o Picasso, heredaba de la imagen religiosa, de la imagen natural del Hijo impresa sobre el lienzo de Verónica.

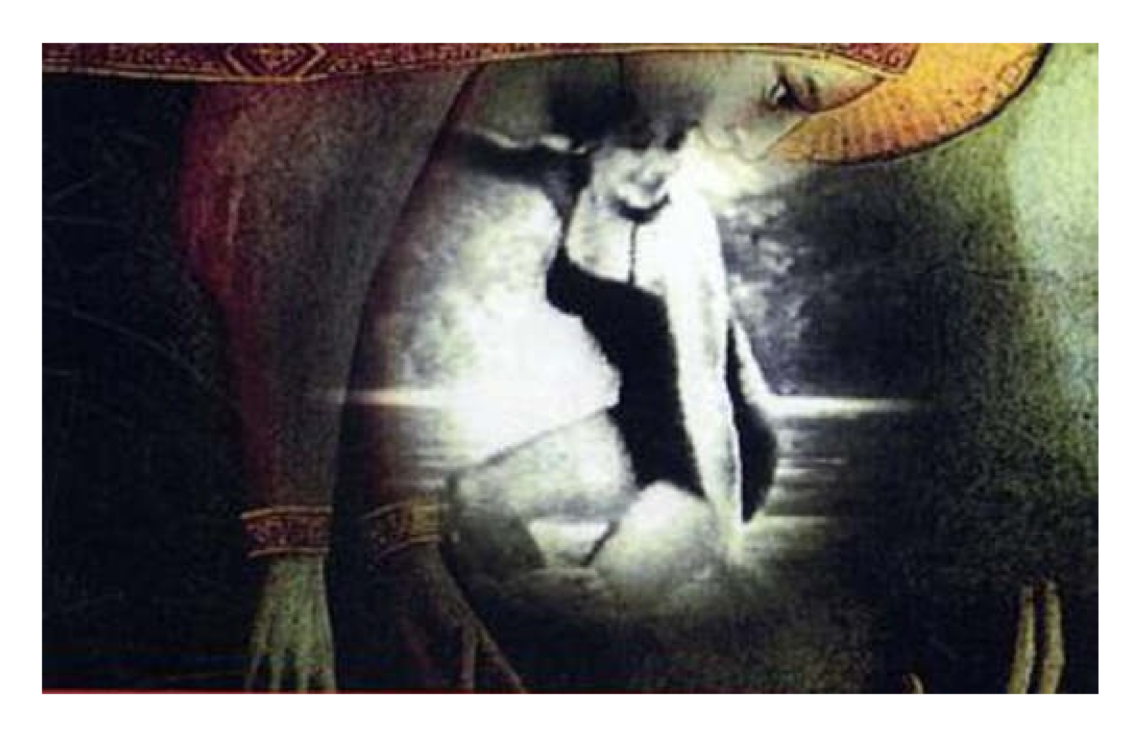
Esa redención es la que el filme aspira a manifestar. Si el cine puede reconocerse culpable, como Pedro al tercer canto del gallo, significa que ese poder de la Imagen

aún habla en él, que en la imagen hay algo que se resiste a todas las traiciones. En la hora de las catástrofes y de los horrores, el «modesto cine de actualidades» fue, para Godard, el que preservó la virtud salvadora de la imagen. Desde luego, no estuvo presente en los campos para filmar el exterminio. Pero «estaba presente» en general. Se plantó frente a las cosas que filmaba, ante la destrucción y el sufrimiento, dejándolas hablar, sin querer hacer arte con ellas. Como en éste pervivía el espíritu documental de Flaherty o de Jean Epstein, supo salvar la esencia del cine, permitir su resurrección de entre las cenizas de la catástrofe mundial, la redención de sus pecados. Dos episodios constituyen un testimonio ejemplar de este renacimiento del cine, al tiempo que nos revelan cuál es el método godardiano. En primer lugar, está el episodio dedicado al año cero de la resistencia, al nacimiento de un cine italiano que escapa de la «ocupación americana» y que simbolizan las secuencias finales de *Alemania año cero*. El tratamiento aplicado por Godard es inversamente simétrico al que utiliza con los fragmentos de Hitchcock. Si los planos hitchcockianos quedan aislados de su contexto narrativo para convertirse en testimonios de la presencia pura, en los planos que dan fe del mudo deambular de Edmund y de su suicidio inexplicado Godard establece, por el contrario, una conexión rigurosa que convierte ese final de recorrido en anuncio de la Resurrección. En el desenlace de *Alemania año cero*, la conducta de Edmund, rechazado por el profesor cuyo pensamiento había creído aplicar, se reduce a una serie de actitudes mudas absolutamente impenetrables al sentido: camina, corre, se detiene, salta a la pata coja, da un puntapié a una piedra, rueda por una rampa, recoge un pedazo de chatarra, lo convierte en un ficticio revólver que primero apunta contra sí y luego contra el vacío que hay ante él. En el inmueble en ruinas, queda aislado del mundo que se agita por debajo: los vecinos que siguen el entierro del padre, el hermano liberado que vuelve a casa, la hermana que desde abajo le llama. Su única respuesta a esa llamada será la de lanzarse al vacío. A esa desconexión radical, Godard le contrapone ahora, mediante ralentíes, aceleraciones y sobre impresión es, una rigurosa conexión que invierte la lógica del episodio. Edmund se frota los ojos como un durmiente que despierta, como el cine que aprende a ver de nuevo. Su mirada topa entonces con la mirada ingenua por excelencia, la de otro icono del cine neorrealista: la Gelsomina de *La strada* (La strada, 1954). Entre esas dos «miradas infantiles», el cine renace a sus poderes y a sus deberes de ver, reconquistándose más allá de la América hollywoodiense simbolizada por la pareja danzante de *Un americano en París*. Y el ralentí extremo impuesto por Godard al desenlace de la película transforma a la hermana que acaba de inclinarse sobre su hermano muerto en un ángel de la Resurrección que manifiesta, alzándose hacia nosotros, el poder inmortal de la Imagen que resucita de toda muerte.

En otro momento, Godard condensará esa resurrección en una sola imagen que nos muestra la redención del pecador mismo, la redención de la prostituta de Babilonia/Hollywood. Al rescribir un episodio de *Un lugar en el sol* (A place in the sun, 1951), pone los amores de la bella heredera encarnada por Elizabeth Taylor y del

joven arribista encarnado por Montgomery Clift bajo la luz de la Imagen, resucitada de esa muerte de los campos que en 1945 había filmado George Stevens, entonces fotógrafo del ejército americano: «Si George Stevens no hubiese utilizado la primera película en color de dieciséis milímetros en Auschwitz y Ravensbrück, sin duda la felicidad de Elizabeth Taylor jamás habría encontrado un lugar en el sol».[5] De nuevo, Godard no nos permite evaluar el argumento en sí: un plano viene, en efecto, a literalizar ese lugar en el sol. La joven saliendo de su baño en el lago aparece envuelta, iconizada por un halo de luz que parece recortar el imperial gesto de una figura pictórica aparentemente descendida del cielo. Elizabeth Taylor saliendo del agua representa, entonces, al propio cine resucitado de entre los muertos. Es el ángel de la Resurrección y de la pintura, descendiendo del cielo de las Imágenes para devolver a la vida el cine y sus heroínas. Sin embargo, ese ángel presenta un aspecto extraño. Desciende del ciclo, pero lo hace sin alas. Y la aureola del personaje suspendido, la expresión de la mirada y la capa roja con franjas de oro parecen pertenecer a una santa. Pero la verdad es que los santos casi nunca descienden del cielo y cuesta imaginar por qué esa figura en la que reconocemos la mano de Giotto desafía la ley de la gravedad de los cuerpos materiales y espirituales. De hecho, ese perfil no es el de un santa conocida por haber practicado la levitación. Es, simplemente, el de la pecadora por excelencia: María Magdalena. Si planea en el aire, con los brazos extendidos hacia el sol, es porque Godard ha sometido su imagen a una rotación de 90º. En el fresco de Giotto. María Magdalena tiene los pies bien plantados en el suelo. Sus brazos están tendidos hacia el Salvador, al que acaba de reconocer en las inmediaciones del sepulcro vacío y cuya mano la rechaza: *Noli me tangere*, no me toques.

Un uso muy concreto de la pintura, pues, se emplaza en la cúspide de la dialéctica de la imagen cinematográfica. En efecto, Giotto es para la tradición pictórica occidental el pintor que sacó de su soledad a las figuras sagradas, herencia del icono bizantino, y las reunió para convertirlas en personajes de un mismo drama, ocupantes de un espacio común. El maestro de Godard en materia iconográfica, Élie Faure, había llegado, incluso, a comparar la composición dramática y plástica de *La deposición del Cristo* con la fotografía de un grupo de cirujanos ocupados en una operación. Toda la significación del recorte y el *collage* a los que se libra Godard proviene del contraste con ese método. Al recortar el perfil de María Magdalena, Godard no sólo ha querido, siguiendo entre otros a André Bazin, liberar la imagen pictórica del «pecado original» de la perspectiva y de la historia: ha extraído la figura de la santa de una dramaturgia plástica cuyo sentido era propiamente la ausencia, lo irremediable de la separación, de esa tumba vacía que para Hegel era el corazón del arte romántico y abocaba ese arte a la metáfora y la ironía. En lugar del *Noli me tangere* se impone la imagen absoluta, la promesa que desciende del cielo, sacando de la tumba a la rica heredera —y al cine con ella—, como la palabra del iluminado Johannes resucitase a la joven madre de *La palabra* (Ordet, 1954).



Histoire(s) du cinéma (J.-L. Godard): la «resurrección» del cine. Col. Cahiers du cinéma.

Pero, naturalmente, esta iconización sólo es posible mediante la intervención de su opuesto, mediante la poética romántica del «poema del poema» que deshace y recompone las obras de la tradición e introduce entre imágenes e imágenes, entre imágenes y palabras, entre las imágenes y sus referentes, todos los enlaces y todos los cortocircuitos que permiten proyectar sobre la historia de un tiempo los destellos de significaciones inéditas. Esos cortocircuitos que la poética de Friedrich Schlegel quería provocar mediante la sola fuerza de las palabras se multiplican hasta el infinito gracias a las posibilidades del montaje videográfico. Las *Histoire(s) du cinema* invierten así esa gran *doxa* contemporánea que acusa a la pantalla fatal, al reino del espectador y del simulacro. Hacen visible eso que la contemporaneidad del arte videográfico ya sabía: en el propio seno de esa manipulación videográfica de las imágenes, por todos vista como reino de los artificios y de las simulaciones de la máquina, es donde por el contrario se alza un nuevo espiritualismo, una nueva sacralización de la imagen y de la presencia. Los prestigios del arte videográfico transforman aquí el discurso melancólico sobre el espectáculo-rey en regenerada irisación de los ídolos de carne y sangre. Pero la paradoja, por supuesto, también puede leerse del revés. Para reducir los guiones cinematográficos a los iconos puros de una presencia «no manipulada» de las cosas es preciso crear esos iconos por la fuerza del montaje. Se requiere el gesto del manipulador que descomponga y luego recomponga a placer todas las composiciones pictóricas y todos los encadenamientos fílmicos. Sin dejar de valorar la presencia pura, hay que conseguir que todas las imágenes sean polivalentes: tomar una imagen de viento soplando sobre un cuerpo femenino como metáfora del «susurro» original, la lucha contra la muerte de «la más joven de las damas del Bois de Boulogne» como síntoma del cine amenazado, y las liebres abatidas como una prefiguración del genocidio. Es preciso, recusando el

influjo del lenguaje y del sentido, someter los encadenamientos de imágenes a todos los prestigios de las homonimias y de los juegos de palabras. Por ese camino el cine de Godard reconduce la incesante tensión entre las dos poéticas, antagónicas y solidarias, de la era estética: la afirmación de la radical inmanencia del pensamiento en la materialidad de las formas y el infinito desdoblamiento de los juegos del poema que se toma a sí mismo como objeto.

Tal es, sin duda, la paradoja más profunda de las *Histoire(s) du cinema*. Éstas nos quieren mostrar que el cine, con su vocación de presencia, ha traicionado su cometido histórico. Pero la demostración de la vocación y de la traición constituye la ocasión de verificar todo lo contrario. Esta obra denuncia las «ocasiones perdidas» del cine. Todas esas ocasiones son retrospectivas, sin embargo. Fue preciso que Griffith contase sufrimientos de niños mártires y Minnelli amores de bailarinas, que Lang o Hitchcock pusieran en escena manipulaciones de calculadores cínicos o enfermos, Stroheim o Renoir la decadencia de las aristocracias y Stevens las tribulaciones de un nuevo Rastignac para que surgiera la ocasión de contar, con los fragmentos de sus ficciones, mil versiones nuevas de una historia del cine y del siglo. Esas «ocasiones perdidas» son otras tantas ocasiones ganadas. Godard hace con las películas de Murnau, Lang, Griffith, Chaplin o Renoir las películas que ellos no hicieron, pero también las que él no habría podido hacer si ellos hubieran podido, si ellos hubieran llegado, en suma, después de sí mismos. La historia es, propiamente, esa relación de interioridad que pone a toda imagen en relación con cualquier otra, que permite estar allí donde uno no ha estado, producir todas las conexiones que no han sido producidas, reproducir de modo distinto todas las «historias». Y la fuente de esa melancolía radical es lo que subyace en la «denuncia». La historia es la promesa de una omnipresencia y de una omnipotencia que son al mismo tiempo una impotencia de actuar sobre otro presente que no sea aquel en el que intervienen. En definitiva, ese «exceso de poder» es el que se denuncia a sí mismo como culpable e invoca la redención de la imagen desnuda. Pero esa redención tiene como precio un nuevo exceso, una nueva vuelta de tuerca a la espiral. Y, al revés, ese suplemento certifica la infinita posibilidad y la radical inocuidad de la gran manipulación de las imágenes. Comprendemos que la figura del «falso culpable» planea sobre el filme de Godard. Un «falso culpable», a la manera de Hitchcock, es alguien erróneamente tomado por culpable. A la manera de Dostoyevski es algo muy distinto: alguien que se esfuerza, vanamente, en pasar por culpable. Mostrar en todas partes la inocencia de ese arte que debería ser culpable para demostrar *a contrario* su misión sagrada: tal vez sea ésta la melancolía más íntima de la aventura godardiana. La moral del cine está, a imagen de sus fábulas, contrariada.

Origen de los textos

«La locura Eisenstein» desarrolla elementos de artículos publicados en *La Folha de Sao Paulo* (22 de marzo de 1998) y *Cahiers du cinema* (nº 525, junio de 199S).

«Tartufo mudo» tiene su origen en una ponencia presentada en el coloquio *Friedrich Murnau* organizado en la Cinémathèque française en noviembre de 1998, por iniciativa de Jacques Aumont.

«De una caza del hombre a otra» es la versión modificada de una conferencia pronunciada el 7 de enero de 1997 en el marco del Collège d'histoire de l'art cinématografique de la Cinémathèque française.

«El niño director», escrito a petición de Antoine de Baecque, conoció una primera publicación en *Trafic*, nº 16, otoño de 1995.

«Poética de Anthony Mann» fue escrito, a petición de Serge Daney, para el nº 3 de *Trafic*, verano de 1992.

«El plano ausente: poética de Nicholas Ray» fue escrito a petición de Jean-Pierre Moussaron con vistas a una obra colectiva sobre el cine americano.

«¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine» tiene su origen en una conferencia en el marco del seminario «La mirada del filósofo. Cine y pensamiento en el cambio de milenio», organizado por Domènec Font en la Residencia de Estudiantes de Madrid, el 20 de noviembre de 2000.

«La caída de los cuerpos: física de Rossellini» conoció una primera publicación en el volumen *Roberto Rossellini* dirigido por Alain Bergala y Jean Narboni (Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, 1990).

«El rojo de *La Chinoise*: política de Godard», nacido de una presentación del filme durante el festival Cinéma et Marxisme organizado por Emmanuel Burdeau y Thierry Lounas, conoció una primera publicación en *Trafic*, nº 18, primavera de 1996.

«La ficción documental. Marker y la ficción de la memoria» fue escrito a petición de Martin Rass para el volumen «*… sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder…». Anschlüsse an Chris Marker* (Königshausen und Neumann. 1999). Una primera versión apareció en francés en el nº 29 de *Trafic* (primavera de 1999), a iniciativa de Raymond Bellour.

«Una fábula sin moral: Godard, el cine, las historias» sistematiza distintas intervenciones escritas u orales (*Cahiers du cinema*, nº 537, julio de 1999; ponencia en el coloquio «Cinema and French Society in the 90th's» organizado en abril de 1999 en Nueva York por la Association for French Cultural Studies, a iniciativa de Jean-François Brière; intervención en cl Musée du Jeu de Paume en febrero de 2000 por invitación de Danielle Hibon).

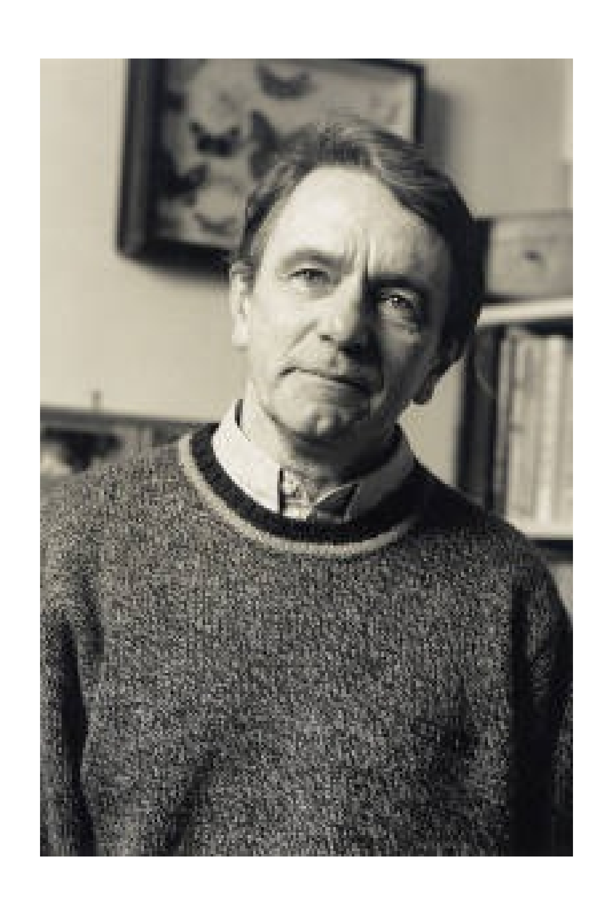
Todos los textos han sido reelaborados para este volumen. Asimismo, el libro se beneficia del trabajo efectuado con ocasión de mis seminarios en la universidad Paris-VIII y en el Collège international de philosophie. Vayan mis agradecimientos a todos aquellos y todas aquellas que me incitaron a hablar o a escribir sobre cine y me facilitaron los medios para hacerlo. En particular doy las gracias a Rodolphe Lussiana por su ayuda.

Índice de películas citadas

A orillas del mar azul (U samogo sinyego morya, Boris Bamet, 1936)
Acorazado Potemkin, El (S. M. Eisenstein, 1925)
Al final de la escapada (Jean-Luc Godard, 1960)
Alemania año cero (Roberto Rossellini, 1948)
Amanecer (F. W. Murnau, 1927)
Americano en París, Un (Vinccntc Minnelli, 1951)
Año pasado en Marienbad, El (Alain Resnais, 1961)
Auhasard, Balthazar (Robert Bresson, 1966)
Buenos días (Yasujiro Ozu, 1959)
Cazador de forajidos (Anthony Mann, 1957)
Chinoise, La (Jean-Luc Godard, 1967)
Cimarrón (Anthony Mann, 1960)
Colorado Jim (Anthony Mann, 1953)
Con la muerte en los talones (Alfrcd Hitchcock, 1959)
Contrabandistas de Moonfleet, Los (Fritz Lang, 1955)
Costilla de Adán, La (George Cukor, 1949)
Domes da bois de Boulogne, Les (Robert Bresson, 1945)
De entre los muertos (Alfred Hitchcock, 1958)
Desierto salvaje (Anthony Mann, 1955)
Encadenados (Alfred Hitchcock, 1946)
Encubridora (Fritz Lang, 1952)
Enviado especial (Alfred Hitchcock, 1940)
Europa ¡95! (Roberto Rossellini, 1952)
Extraños en un tren (Alfred Hitchcock, 1951)
Falso culpable (Alfred Hitchcock, 1957)
Fantasma de la ópera, El (Rupert Julián, 1925)
Fantomas (Louis Feuillade, 1913-1914)
Fausto (F. W. Murnau, 1926)
Felicidad, La (Schastye, Alexander Medvedkin, 1932)
Femme douce, Une (Robert Bresson, 1968)
Francesco, Giullare di Dio (Roberto Rossellini, 1949)
Furia (Fritz Lang, 1936)
Gardenia azul (Fritz Lang, 1953)
Garras humanas (Tod Browning, 1927)
Giovanna d’Arco al rogo (Roberto Rossellini, 1954)
Gran dictador, El (Charlie Chaplin, 1940)
Hana-Bi (Takeshi Kitano, 1997)

Hiroshima mon arnour (Alain Resnais, 1959)
Histoire(s) (Jean-Luc Godard, 1998)
Hombre de la cámara, El (Dziga Vertov, 1929)
Hombre de Laramie, El (Anthony Mann, 1955)
Hombre de las figuras de cera, El, (Paul Leni, 1924)
Hombre del Oeste, El (Anthony Mann, 1958)
Hombre que mató a Liberty Valance, El (John Ford, 1962)
Hombre que sabía demasiado, El (Alfred Hitchcock, 1934; remake: 1956)
Horizontes lejanos (Anthony Mann, 1952)
Huelga, La (S. M. Eisenstein, 1924)
Intolerancia (D. W. Griffith, 1916)
Juventud floreciente (Alexander Medvedkin, 1939)
Laura (Otto Preminger, 1944)
Level Five (Chris Marker, 1996)
Línea general, La, o *Lo viejo y lo nuevo* (S. M. Eisenstein, 1929)
Lirios rotos (D. W. Griffith, 1919)
Listen to Britain (Humphrey Jennings, 1941)
Lugar en el sol, Un (George Stevens, 1951)
Made in USA (Jean-Luc Godard, 1967)
Masculin féminin (Jean-Luc Godard, 1966)
Melodías de Broadway 1955 (Vincente Minnelli, 1953)
Metropolis (Fritz Lang, 1926)
Mientras Nueva York duerme (Fritz Lang, 1956)
Milagro, El (Roberto Rossellini, 1948)
Moderno Sherlock Holmes, El (Buster Keaton, 1924)
Mouchette (Robert Bresson, 1967)
Nací, pero… (Umarete wa mita keredo, Yasujiro Ozu, 1932)
Nibelungos, Los (Fritz Lang, 1923-1924)
Nosferatu, el vampiro (F. W. Murnau, 1922)
Nueva Moscú, La (Novaya Moskva. Alexander Medvedkin, 1938)
Nuit et brouilllard (Alain Resnais, 1956)
Octubre (S. M. Eisenstein, 1927)
Palabra, La (Carl Dreyer, 1954)
Paura, La (Roberto Rossellini, 1955)
Phantom, Das (F. W. Murnau, 1922)
Pickpocket (Robert Bresson. 1959)
Pierrot el loco (Jean-Luc Godard, 1964)
Pirata, El (Vincente Minnelli, 1947)
Psicosis (Alfred Hitchcock, 1961)
Puerta del diablo, La (Anthony Mann, 1950)
Recuerda (Alfred Hitchcock, 1945)

Regia del juego, La (Jean Renoir, 1939)
Río sin retorno (Otto Preminger, 1954)
Roma, ciudad abierta (Roberto Rossellini, 1944-1946)
Shoah (Claude Lanzmann, 1976-1985)
Sólo se vive una vez (Fritz Lang, 1937)
Sombra de Frankenstein, La (Rowland V. Lee, 1939)
Sombra de una duda, La (Alfrcd Hitchcock, 1942)
Sospecha (Alfred Hitchcock, 1941)
Strada, La (Federico Fellini, 1954)
Stromboli (Roberto Rossellini, 1949-1950)
Tartufo (F. W. Murnau, 1925)
Te querré siempre (Roberto Rossellini, 1953)
The honour of his house (T. H. Ince, 1918)
They Live by night (Nicholas Ray, 1948)
Tiempos modernos (Charlie Chaplin, 1936)
Tierra en llamas, La (F. W. Murnau, 1922)
Tierras lejanas (Anthony Mann, 1955)
Tombeau d'Alexandre, Le (Chris Marker, 1993)
Último, El, (F. W. Murnau, 1924)
Vampiro de Düsseldorf, El (Fritz Lang, 1931)
Ventana indiscreta, La (Alfred Hitchcock, 1954)
Verano con Mónica, Un (Ingmar Bergman, 1952)
Winchester 73 (Anthony Mann, 1950)
Yo confieso (Alfred Hitchcock, 1953)



JACQUES RANCIÈRE. (1940). Hace casi cuatro décadas que nació en Argel en 1940, polémico pensador y dueño de una notable agudeza intelectual, se destaca en la escena filosófica contemporánea. Durante casi 40 años y a lo largo de más de 30 libros repite que —ya sea en el terreno político, estético o educativo— «los incapaces son capaces». Y que sólo basta «desplazar la mirada» para descubrir sus capacidades y sus competencias. Todos los hombres pueden filosofar, pensar y dar nacimiento a otros mundos posibles. La política comienza incluso cuando «la igualdad de cualquiera se inscribe en la libertad del pueblo», escribió en *La Mésentente* (1995).

Confrontado a la filosofía desde su juventud a través de la literatura, representante de la juventud marxista formada en el estructuralismo, el psicoanálisis y la antropología, Rancière se alejó de esa corriente después de Mayo del 68 para dedicarse a estudiar la historia del pensamiento obrero del siglo XIX. Desde que rompió con el marxismo científico —que practicó cuando era alumno de Louis Althusser en la célebre Ecole Normale Supérieure (ENS) de París—, se dedicó a borrar las tradicionales jerarquías de su disciplina. Al insistir en la igualdad intelectual de los ciudadanos ante el poder y el saber, su objetivo es dinamitar las bases del dogma del filósofo-rey o del intelectual que pretende practicar la verdad ante la sociedad en nombre de la ciencia todopoderosa.

Sensible a las desigualdades sociales, desde entonces denuncia la dominación, fustiga la usurpación del saber de los maestros ante los ignorantes (por ejemplo, en *El maestro ignorante*) y practica una crítica de la democracia, que es una fuerza activa

originada no en el consenso sino en el disenso, es decir, en la redistribución de sitios e identidades que permitan a los desposeídos transformarse en habitantes de un espacio común. En ese proceso de emancipación, el filósofo sitúa la articulación entre política y estética. Desde entonces, su interés por el arte y la estética es inseparable de la política y de un zócalo marxista. Sin embargo, contra aquellos que ven en ella una denegación social o una instrumentación abusiva de las obras, la estética es para él un régimen de pensamiento liberador dentro del cual son cuestionadas las jerarquías establecidas: comprensión y sensibilidad, imagen y palabra, abstracción y representación, arte y vida.

Notas.

[1] Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, París, Éditions de la Sirène, 1921; *Écríts sulle cinéma*, París, Seghers. 1974, pág. 86. <<

[2] *Ibid*., pág. 91. <<

[3] Maeterlinck, «Le tragique quotidien», en *Le Trésor des humbles* (1896), Bruselas. Éditions Labor, 1998, págs. 101-105. <<

[4] *Ibid*., págs. 106-107. <<



[5] Para estas cuestiones, me permito remitir a mis textos *Le Partage du sensible* (París, La Fabrique, 2000) y *L’inconscient esthétique* (París, Galilée, 2001). <<

[6] Fue Serge Daney quien con mayor rigor estableció esta dialéctica entre arte y comercio. Véase en especial *L'exercice a été profitable, Monsieur* (París, POL, 1993) y *La Maison Cinéma et le Monde* (París, POL, 2001). Véase a este respecto J. Rancière, «Celui qui vient après. Les antinomies de la pensée critique». *Trafic*, n° 37, primavera de 2001. <<



[7] Véase, por ejemplo, el texto de Thérése Giraud, *Cinéma et technologie* (París, PUF. 2001), que sostiene una tesis opuesta a la que defendemos aquí. <<

[8] «Antes de tener un “carácter” […] Charlot existe, simplemente. Es una forma blanca y negra impresionada en las sales de plata de la ortocromática» (André Bazin, «El mito de M. Verdoux», en A. Bazin y É. Rohmer, *Charlie Chaplin*, Barcelona, Paidós, 2003). El análisis de André Bazin no se limita, por supuesto, a esa identificación ontotecnológica entre el personaje chaplinesco y el ser cinematográfico, pero está muy marcado por ésta; de ahí su oposición a la «ideología» de *Tiempos modernos* (Modern Times, 1935) o de *El gran dictador* (The Great Dictator, 1940), que destruye la naturaleza «ontológica» de Charlot al dejar que se vean demasiado la mano y el pensamiento de Charlie Chaplin. <<

[9] Para un análisis más detallado de este filme, remito a mi texto «L'Inoubliable», en J.-L. Comolli y J. Rancière. *Arrêt sur histoire*, París, Centre Georges Pompidou, 1997. <<



[1] S. M. Eisenstein, «Through Theatre to Cinema» (1934), en *Film Farm*, trad. Jay Leyda, Cleveland, Meridian Books, 1957, pág. 8. <<

[2] S. M. Eisenstein. *Mémoires*, trad. Jacques Aumont, París, UGE, col. «10/18», 1978, t. 1. págs. 236-239. <<

[3] «Le principe du cinema et la culture japonaise» (1929), en *Le Film, sa forme et son sens*, trad. bajo la dirección de A. Panigel, París. Christian Bourgois, 1976, págs. 33-45. <<

[4] «La quatrième dimension filmique» (1929), *ibid*, pág. 56 (trad. modificada). <<

[5] *Mémoires, op. cit*., t. 1, pág. 59. <<



[6] «Discours au Congrès des travailleurs du cinéma», en *Le Film, sa forme et son sens*, *op. cit.*, págs. 132-177. <<



[1] Para el análisis de este efecto en *Los contrabandistas de Moonfleet* (Moonfleet, 1955), de Fritz Lang, véase más adelante «El niño director». <<

[2] Lotte Eisner, *L’Écran démoniaque*, París, Éric Losfeld, 1965, pág. 185 (trad. cast.: *La pantalla demoníaca*, Madrid, Cátedra, 1998). <<



[*] Las citas de Molière provienen de la edición y traducción de Mauro Armiño (*Tartufo o el impostor*. Madrid. Espasa-Calpe, 5ª edición, 2000). (*N. del t*.) <<

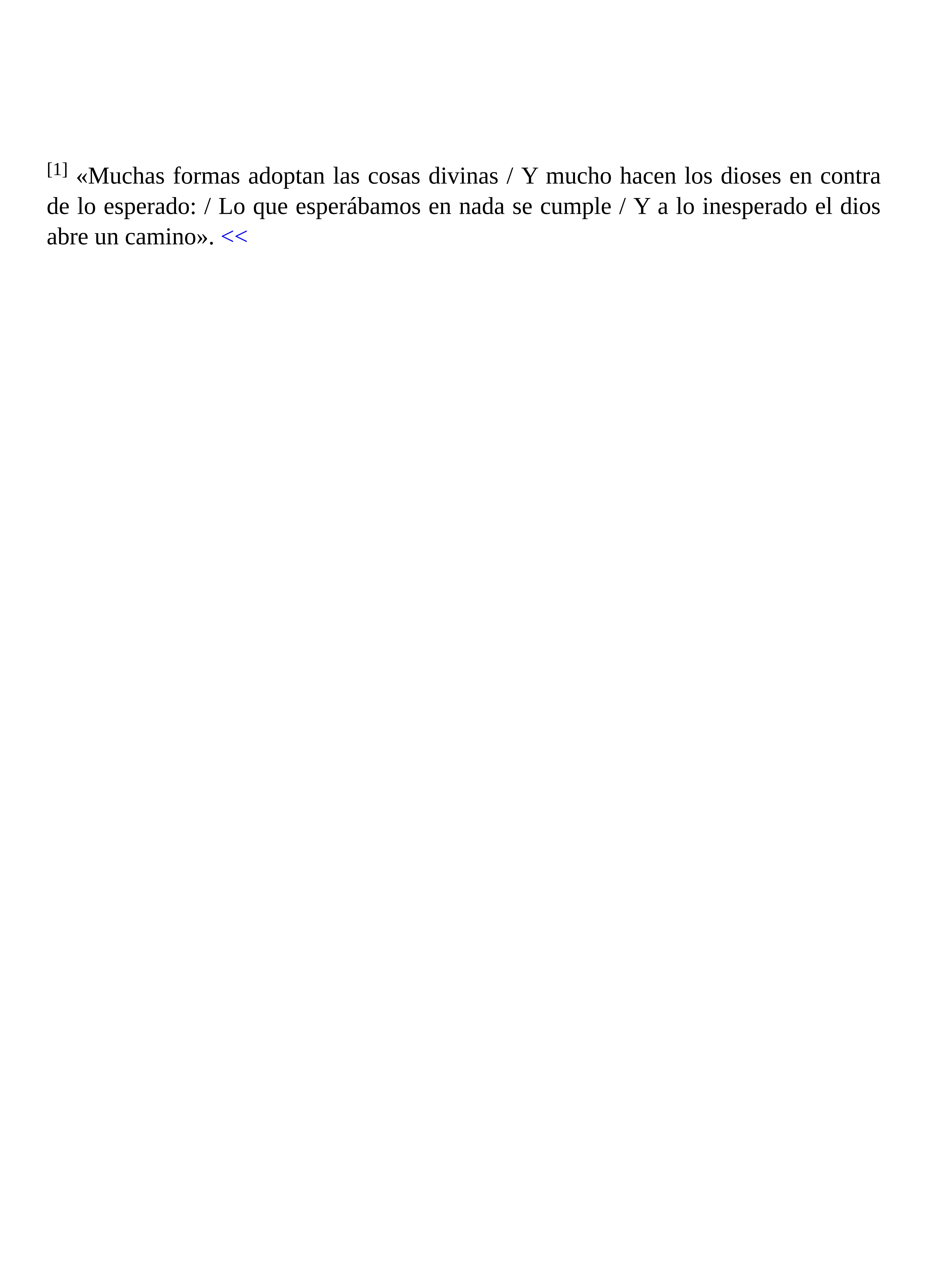
[1] El juego de palabras de Rancière incluye aquí una intraducibie relectura del termino *tiléviser* a la luz del vocablo francés *viser* (apuntar hacia algo, como en las armas de fuego): de este modo, *télé-viser* también sería «apuntar a alguien desde lejos», mientras que *le telé-visé* sería «aquel a quien se apunta desde lejos». *(N. del* t.)
<<

[2] Véase la nota anterior. (*N. del t.*) <<



[3] Gilíes Deleuze. «Bartleby ou la formule», en *Critique et clinique*, París, Editions de Minuil, 1992, págs. 89-114. <<

[4] Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, trad. S. Mossé y A. Robel, París, UGF… col. «10/18». 1972, pág. 17. <<



[1] «Muchas formas adoptan las cosas divinas / Y mucho hacen los dioses en contra de lo esperado: / Lo que esperábamos en nada se cumple / Y a lo inesperado el dios abre un camino». <<

[2] *Soft-headed*: Bobo, estúpido. *(N. del t.*) <<

[3] Doy las gracias a Jean-Claude Biette, Bernard Eisenschitz, Alain Faure, Dominique Païni, Sylvie Pierre y Georges Ulmann, quienes me facilitaron los medios para volver a ver estas películas en un tiempo en el que ninguna sala las programaba. <<

[1] Edward Anderson, *Tous des voleurs*, trad. E. de Lesseps, París, UGE, col. «10/18», 1985, pág. 30. <<

[2] *Ibid*., pág. 38. <<

[1] André Bazin, «L’évolution du langage cinematographique», en *Qu’est-ce que le cinema?*. París, Éditions du Cerf. 1997, pág. 78 (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid. Rialp, 1989). <<

[2] *L'Image-temps*, París, Éditions de Minuit, 1983, pág. 49 (trad. cast.: *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1986). <<

[3] *L'Image-mouvement*. París, Éditions de Minuit, 1983, pág. 86 (trad. cast.: *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1986). <<

[4] *Ibid*., pág. 117. <<

[5] Véase *L’Image-mouvement, op. cit*., págs. 270-277. <<

[6] *L'Image-temps*, *op. cit.*, pag. 97. <<

[7] Roben Bresson, *Notes sur le cinématographe*, París. Gallimard, col. «Folio», 1988 (trad. cast.: *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Árdora, 1997). <<

[8] *L’Image-temps*, *op. cit*., pág. 22. <<

[1] Simone Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, París, Plon, 1948, pág. 100. <<

[2] *Ibid*., págs. 172-173. <<

[3] James Joyce. «Les morts», en *Gens de Dublin*, París, Flammarion, 1994, págs. 264-265 (trad. cast.: *Dublineses*, Madrid, Alianza, 1998). <<

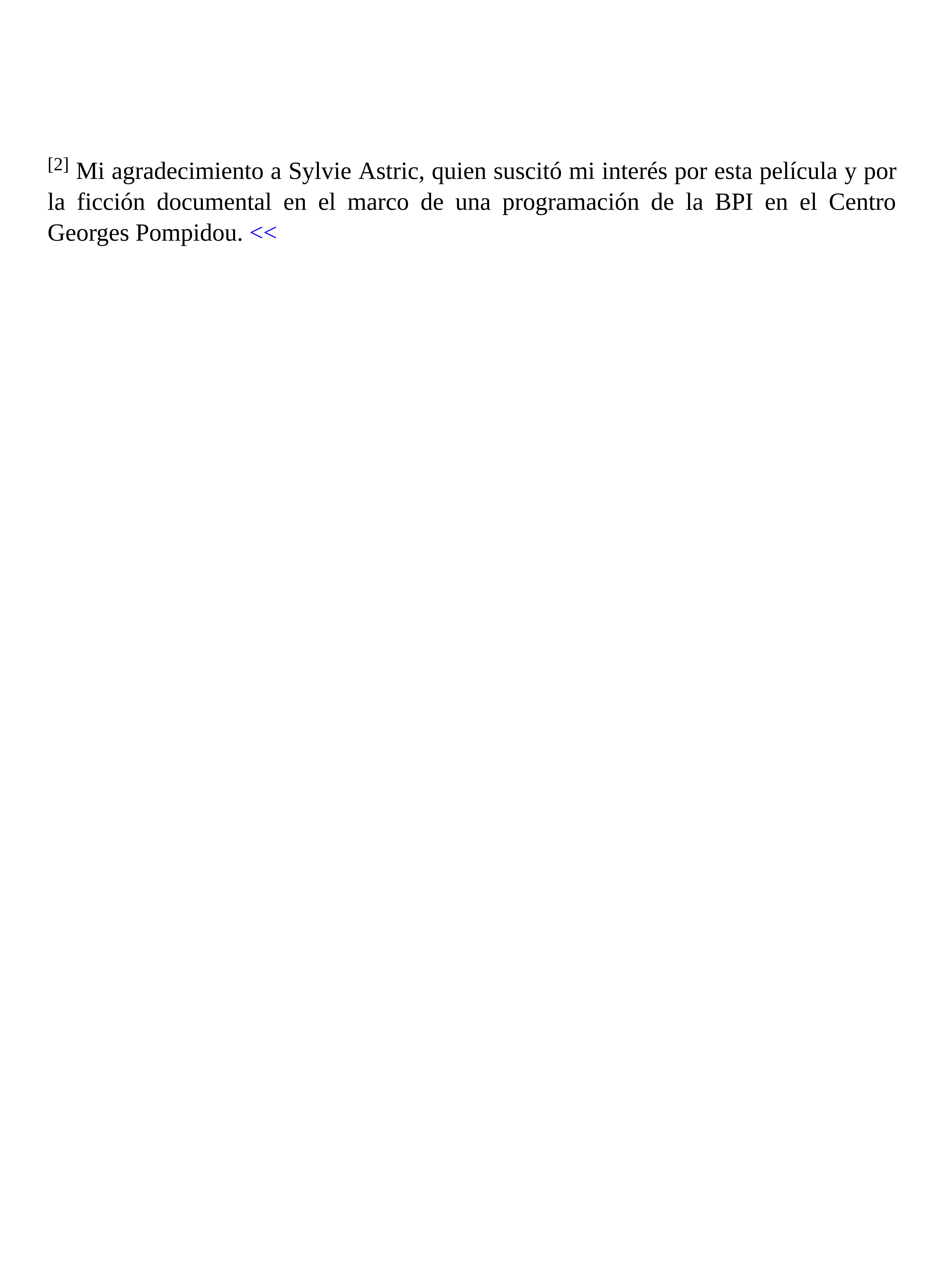


[4] He analizado este viaje de Irene en la tercera parte («Un enfant se tue») de mis *Couns voyages au pays du peuple*, París, Éditions du Seuil, 1990. <<

[1] *Lire «Le Capital»*, París, François Maspero, 1967, pág. 14. <<



[1] Véase J. Rancière, «De Wordsworth à Mandelstam: les transports de la liberté», en *La Chair des mots*, París, Galilée, 1998. <<



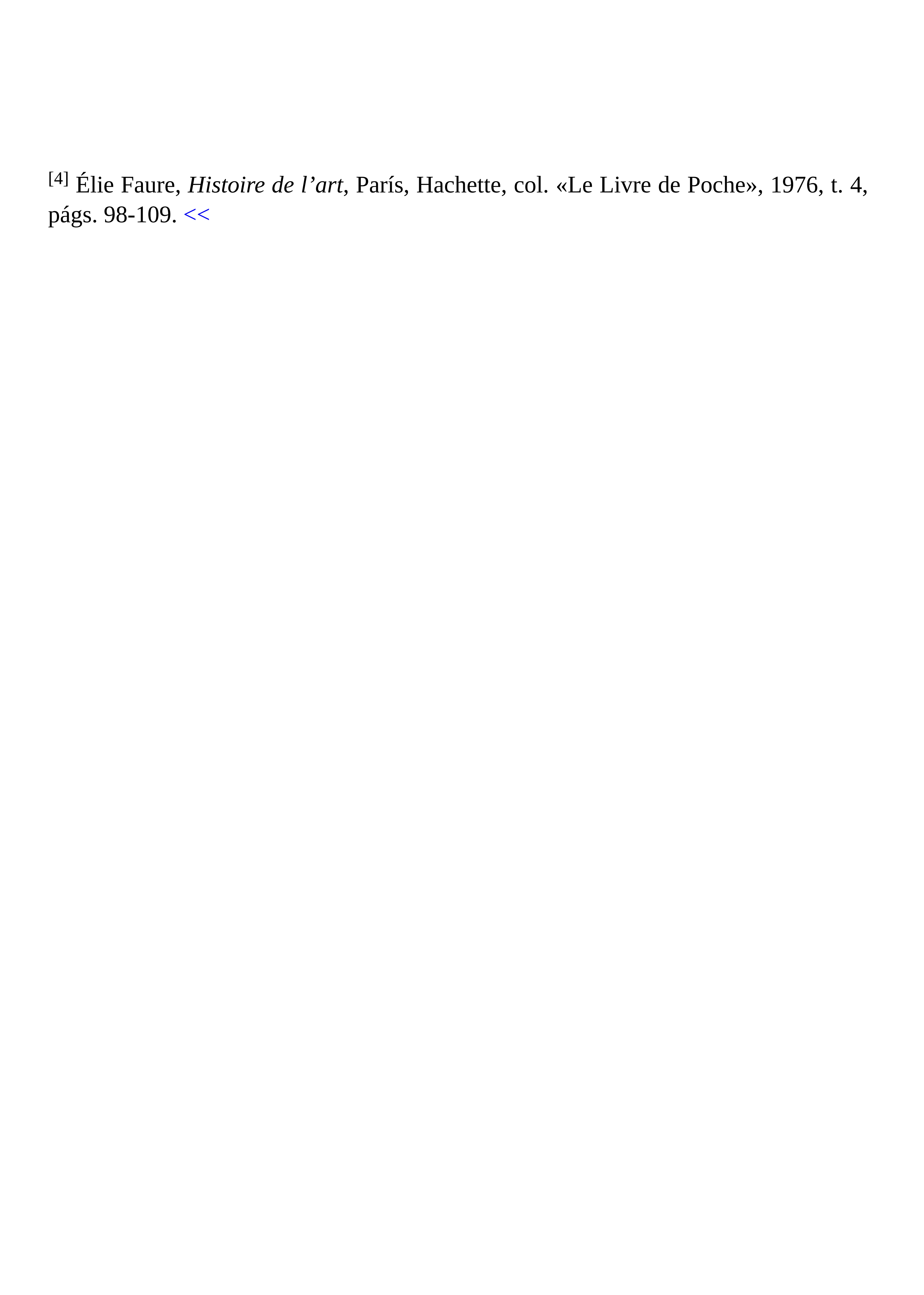
[2] Mi agradecimiento a Sylvie Astric, quien suscitó mi interés por esta película y por la ficción documental en el marco de una programación de la BPI en el Centro Georges Pompidou. <<



[1] Cito a partir del texto escrito de *Histoire(s) du cinéma*, París, Gallimard, 1998, t. 4, págs. 78-85. <<

[2] Para refrescar la memoria sobre las restantes alusiones de Godard, Montgomery Clift interpreta en *Yo confieso* (I Confess, 1953) el papel de un sacerdote acusado de un crimen cuyo verdadero culpable conoce pero no puede revelar a causa del secreto de confesión. El bolso de mano es el que, en *Psicosis* (Psycho, 1961), contiene el dinero robado por Marion (Janet Leigh), quien para su desgracia se detendrá en el motel Bates, donde será asesinada por Norman Bates (Anthony Perkins). En *La sombra de una duda* (The Shadow of a Doubt, 1942), Teresa Wright interpreta el papel de la joven Charlie, enamorada de su tío y homónimo, el asesino de damas encarnado por Joseph Cotten. El autobús en el desierto es el que espera Roger Thornhill (Cary Grant), a quien sus enemigos conducen a una trampa en *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, 1959). En *Extraños en un tren* (Strangers on a Train, 1951), el asesinato de Miriam Haines perpetrado por Bruno (Roberl Walker) aparece reflejado en los cristales de sus gafas. Por último, la partitura pertenece al suspense de *El hombre que sabía demasiado* (The Man Who Knew Too Much, 1934 y 1956), donde se ha planeado asesinar a un diplomático durante un concierto en el Alberl Hall. <<

[3] *Histoire(s) du cinéma, op. cit*., t. 4, págs. 99-120. <<



[4] Élie Faure, *Histoire de l'art*, París, Hachette, col. «Le Livre de Poche», 1976, t. 4, págs. 98-109. <<

[5] *Histoire(s) du cinéma, op. cit*., t. 1, págs. 131-132. <<